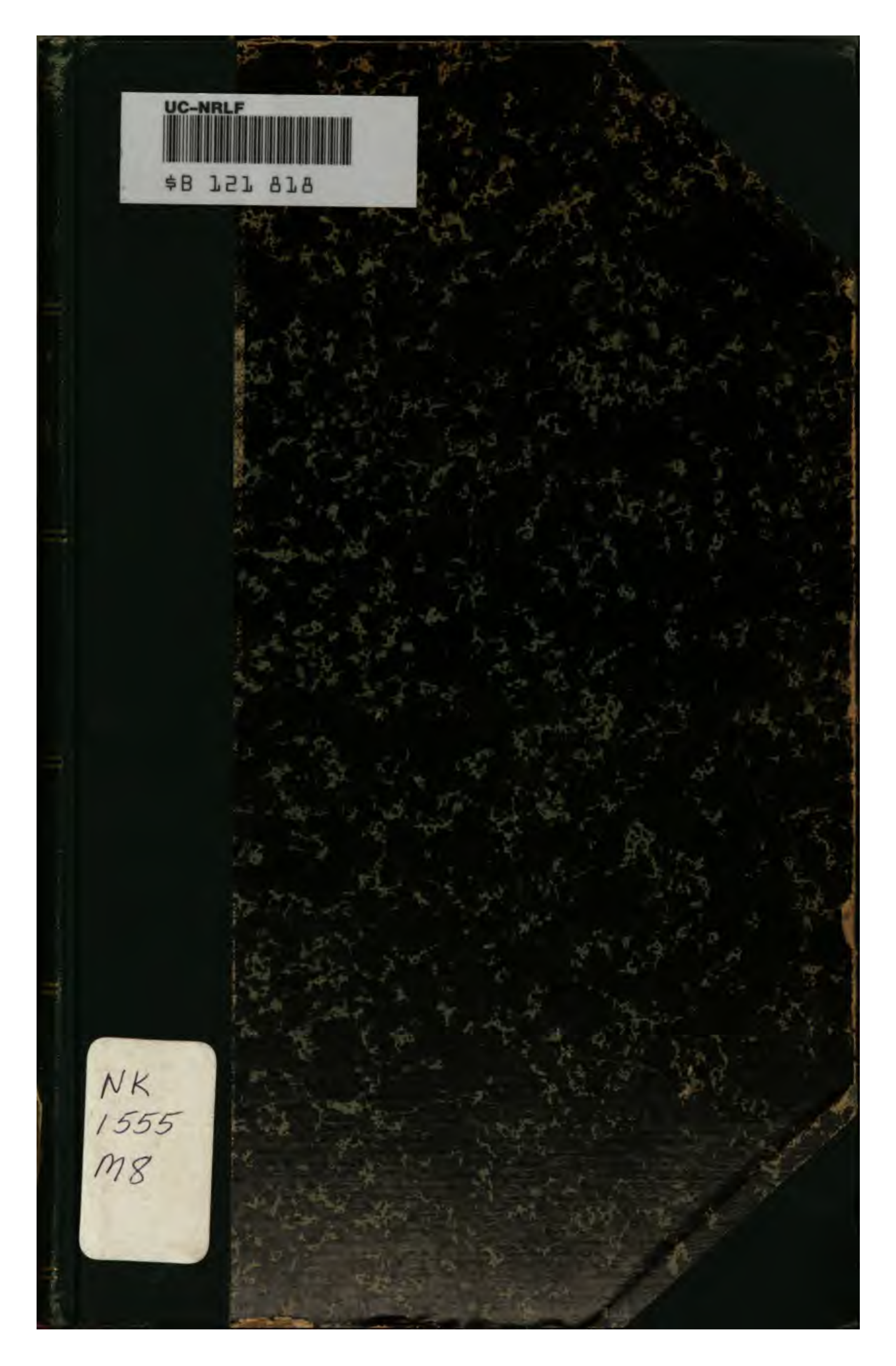
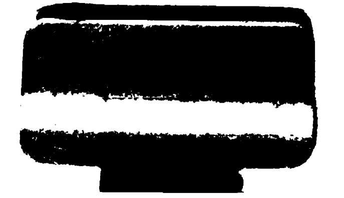






DIE

THIER-ORNAMENTIK

IM NORDEN.

URSPRUNG, ENTWICKLUNG UND VERHÄLTNISS DERSELBEN

ZU GLEICHZEITIGEN STILARTEN.

ARCHÄOLOGISCHE UNTERSUCHUNG

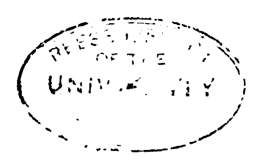
VON

DR. SOPHUS MÜLLER.

AUS DEM DÄNISCHEN ÜBERSETZT

VON

J. MESTORF.



HAMBURG.

OTTO MEISSNER.

1881.

Vorwort.

Wie dürftig und oberflächlich die Auskunft, welche die Literatur bis jetzt über den Ursprung und die Entwicklung der altnordischen Kunst, und speciell der nordischen Thierornamentik gewährt, zeigt das einleitende Kapitel des vorliegenden Buches. Um so erfreulicher ist es, dass ein durch die Gründlichkeit seiner Vorarbeiten, wie durch sein vorsichtiges, feines Urtheil bekannter Gelehrter sich der Mühe unterzog, den schwierigen Stoff in Behandlung zu nehmen. Um die Entstehung der nordischen Thierornamentik zu erforschen, waren jedoch tiefgehende und weitgreifende Studien in ausländischen Museen erforderlich, deren Ergebnisse dem Leser in Kürze vorgelegt werden, und diese Kapitel, welche von der Ornamentik keltischer, romanischer, germanischer, slawischer etc. Völker handeln, verleihen dem Buche zugleich ein *allgemeines* Interesse. Der Verfasser schrieb indess zunächst für seine eigenen Landsleute; es lag ihm, wie schon der Titel des Buches andeutet, im Grunde nur daran, die Geschichte der *nordischen* Thierornamentik zu klären, weshalb die fremden Stilrichtungen nur insofern Berücksichtigung fanden, als zur Beleuchtung ihres etwaigen Einflusses auf die nordische Ornamentik nöthig war. Hätte er jede einzelne Stilrichtung mit der Ausführlichkeit behandeln wollen, die er der nordischen angedeihen liess, da wäre das Buch ein sehr umfangreiches ge-

worden. Dass das ganze Material auch dazu in seiner Hand liegt, geht aus der Behandlungsweise der fremden Kunststile hervor. Die Darlegung der engen Beziehungen dieser verschiedenen Stilrichtungen zu einander eröffnet neue, auch für verwandte Forschungen bedeutungsvolle Gesichtspuncte, woraus für Kunsthistoriker und Archäologen mancher Nutzen keimen dürfte, wie auch die Anregung, dem Faden, der ihnen hier in die Hand gelegt wird, weiter nachzugehen.

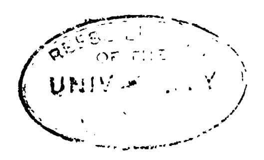
Kiel, im April 1881.

J. Mestorf.

Inhalt.

UEBERSICHT.

Ornamentik:



I.

Einleitung und Literaturübersicht.

Die vorhistorische Alterthumsforschung, welche die Zeiträume behandelt, die überall hinter der eigentlichen geschichtlichen Zeit zurückliegen, sucht ihr Material in den Denkmälern und Ueberresten der Vorzeit in des Wortes weitester Bedeutung. Aus diesen sichtbaren Ueberresten des Alterthums und aus den Verhältnissen, unter welchen sie uns entgegen treten, zieht sie ihre Schlüsse. Aber ausserdem macht sie Anleihe und sucht sie Hülfe bei anderen Wissenschaften: Geschichte, Mythologie und Linguistik ergänzen ihre Untersuchungen in manchen Puncten und zur gründlichen Verwerthung und Deutung des Materials bedarf sie der Hülfe der Ethnographie, Anatomie, Botanik, Chemie u. s. w. Die vollständige Behandlung einer bestimmten vorhistorischen Periode ist deshalb nur ausführbar bei einer archäologischen Bearbeitung des gesammten Materials und Heranziehung aller Beiträge, welche die Hülfswissenschaften gewähren können; die einzelnen Theile, sowohl des archäologischen Materials als der fremden Anleihen, würden indessen, je nach dem behandelten Zeitraum oder Gegenstande, von sehr verschiedenem Werth sein. Für eine Periode müsste man von den festen Denkmälern ausgehen, bei einer anderen kämen die Formen der Alterthumsgegenstände in Betracht, bei einer dritten die Ornamente; bei allen industriellen Fragen könnten die beweglichen Alterthumsgegenstände allein entscheidend sein, in den religiösen müssten Mythen- und Völkerkunde in den Vordergrund treten, u. s. f.

Bei archäologischen Untersuchungen der Cultur des Nordens in den späteren Abschnitten der Vorzeit muss man sonach die Ornamentik zu Grunde legen; was sie bietet, ist von grösserer Bedeutung als die Ausbeute, welche das Studium der festen Denkmäler, der Geräthformen und der Gräberarten gewährt. Sie erschliesst uns sonst schwer zugängliche

Gebiete und gewährt eine sichere Grundlage für chronologische Eintheilungen und damit zugleich für Darlegung des Entwicklungsganges während der ganzen Periode. Sie kann den Ausgangspunct bilden für alle Untersuchungen in Betreff der nationalen Industrie im Norden, der künstlerischen und industriellen Einflüsse von aussen, sowie der mehr oder minder intimen Beziehungen zu verschiedenen fremden Völkern. Die Ornamentik gewährt eine sichere Basis für die Schätzung des eigenthümlich nordischen gegenüber der ausländischen Cultur, und dadurch allein lässt sich zuverlässige Auskunft über den Kunstsinn und die künstlerische Begabung der Nordländer in vorgeschichtlicher Zeit erzielen.

Es erschien mir deshalb nützlich die Ornamentik in den letzten Abschnitten unserer vorchristlichen Zeit zum Gegenstand einer speciellen Behandlung zu wählen. Dass ich mich hierauf beschränkt und nicht etwa die Resultate auf andere archäologische Verhältnisse ausgedehnt, hat seinen Grund theils darin, dass diese speciellen Studien schon einen Umfang gewonnen haben, der für eine Arbeit nicht wohl überschritten werden darf, theils darin, dass die Behandlung in dieser Beschränkung mehr einheitlich und geschlossen gehalten werden konnte und theils endlich darin, dass es dadurch statthaft wurde Resultate eigentlich kunsthistorischer Art heranzuziehen, welche in einer allseitigen Behandlung der ganzen Periode keine Berücksichtigung hätten finden können. Die Ornamentik im Norden ist nämlich ein so volles, interessantes Beispiel eines gewissen primitiven Kunststadiums, dass es wünschenswerth schien ihre Bedeutung in dieser Beziehung hervorzuheben, und ausserdem bietet das reiche Material von begrenztem Gebiete eine so sichere Grundlage für mancherlei Beobachtungen bezüglich der Ornamentbildung im allgemeinen, dass ich es mir nicht versagen konnte auch diese zu berücksichtigen.

Die vorliegende Abhandlung ist sonach ein Versuch die Ornamentik im Norden während der späteren Perioden der Vorzeit zu behandeln, unter steter Berücksichtigung ihres künstlerischen Werthes, ihrer allgemeinen Bedeutung und ihres Verhaltens zu anderen gleichzeitigen Stilarten, aber stets mit dem Endzweck vor Augen zur Gesammtdarstellung der nordischen Vorgeschichte beizutragen. Eine Behandlung der Ornamentik während der letzten Perioden der Vorzeit, von der Völkerwanderung bis zum Schluss des heidnischen Zeitalters (mittelere und jüngere Eisenzeit) ist indessen nicht ausführbar ohne theilweise auch „die ältere

Eisenzeit", d. i. den Zeitraum von Christi Geburt bis zur Völkerwanderung, in Betracht zu ziehen. Dieser Zeitraum, in welchem der Norden zuerst in Beziehung zur römischen Cultur trat und damit für immer in die allgemeine europäische Entwickelung hinein gezogen wurde, bildet nämlich den Uebergang zu den folgenden Perioden, für welche er die Voraussetzungen in sich birgt, jene Perioden, in welchen der heidnische Norden dem in der Civilisation weiter vorgeschrittenen und später christlichen Europa bis zur Annahme des Christenthums in Scandinavien gegenüber stand.

Obwohl die Untersuchung sich ausschliesslich an die Ornamentik halten soll, wird sie in Betreff des Nordens doch zugleich die Kunstgeschichte nahezu des ganzen Zeitraumes umfassen, nicht nur, weil wenig bildliche Kunstwerke und kein Bauwerk aus demselben erhalten sind, sondern weil die Kunst im Norden dazumal wesentlich in der Ornamentik bestand. Man könnte wohl von einer Sculptur und vielleicht von einer Malerei mit Darstellungen religiösen und historischen Inhaltes reden*), aber dass diese Kunstleistungen noch im ersten Stadium ihrer Entwicklung waren, ist daraus ersichtlich, dass die Bilder mehr oder minder decorativ, abhängig von Ort und Raum, und an die Ornamentik gebunden waren. Das wenige dieser Art, was uns erhalten, ist entweder unsicher und unbeholfen behandelt oder in allen Details noch unter der Herrschaft des Ornamentalen. Man erzählt zwar von Götterbildern, allein es ist nirgends gesagt, dass sie in der Absicht entstanden, Kunstwerke hervorzubringen, sie hatten sicher zunächst den Zweck religiöse Bedürfnisse zu befriedigen. Die Nordländer hatten allerdings einen entwickelten Sinn für Farbenzusammenstellungen, aber die Farbe wurde nur im Dienste der Ornamentik verwandt, in der Architectur, auf Bildern aus Holz und für Nadelarbeiten (Nähterei), schwerlich für eigentliche Malereien. In noch höherem Grade sind noch am Schlusse des heidnischen Zeitalters alle Formen vernachlässigt und unentwickelt. Waffen, Gefässe, Geräthschaften, Schmucksachen zeigen zwar ausgeprägte Formen, aber sie haben theils keine sonderliche künstlerische Behandlung erfahren, theils sind sie überall der Ornamentik völlig untergeordnet. Es ist kein Grund zur Vermuthung,

*) Einige Arbeiten dieser Art, welche ausser dem Kreise unserer Untersuchung liegen, sind erwähnt in Dr. Rosenbergs „Nordboernes Aandsliv" und in Finn Magnussens „Bidrag til nordisk Archæologi".

dass die Holzarchitectur über die ersten natürlichen Formen hinausging, und sie ist ohne Zweifel gleich den oben genannten Geräthen von der Ornamentik beherrscht gewesen. Man braucht nur einen Blick auf das wenige zu werfen, was uns aus der Zeit erhalten ist, um zu erkennen, dass die eigentliche Kunst jener Periode in der Ornamentik lag, d. h. in der Ausschmückung mit Figuren, die, ohne selbstständigen Inhalt, keine andere Bedeutung als die eines Zierraths haben. Jede Fläche, welche Platz für Ornamente hat, ist damit überzogen, es sind hauptsächlich Thierfiguren, welche nicht als Ausnahme und auf Grund besonderer Sorgfalt auftreten, sondern allem Anschein nach in Folge einer künstlerischen Nothwendigkeit, eines künstlerischen Gesetzes, welches gebot, dass alles was entstehe, mit Thierbildern bedeckt werde. Die Ornamentik umfasst den ganzen Kunstinhalt jener Zeit, in ihr findet der Stil seinen eigentlichen Ausdruck.

Das Suchen nach dem Ursprunge dieses Stils wird uns weit über die Grenzen Scandinaviens hinaus führen. Von Grund aus entsteht nämlich die Ornamentik nur unter völlig primitven Verhältnissen, aus den einfachsten ornamentalen Elementen: Punct und Linie. Später kommen solche Entwickelungen nur ausnahmweise vor, und alsdann gewöhnlich bei der Behandlung eines bestimmten Stoffes, wie es z. B. mit den Spiralmotiven in der Eisendecoration der Gothik der Fall ist. Im allgemeinen tritt eine neue Ornamentik nur bei einem Volke auf, das überhaupt eine künstlerische Vergangenheit hat, und zwar theils durch Anleihe bei anderen Stilarten, theils auf Grund etlicher oder mehrerer geerbter Elemente, theils mit Hülfe neuer, der Natur entlehnter Motive. Der erste dieser Factoren ist in einem gewissen frühen Stadium der herrschende, wohingegen das geerbte, einmal angeeignete, erst bei einer weiter vorgeschrittenen künstlerischen Entwicklung vorwaltet; aus der Natur entlehnt nur die voll bewusste Kunst ihre Motive und zwar nur zu gewissen, in künstlerischer Hinsicht lebhaft erregten Zeiten.

In der letzten Periode seiner vorgeschichtlichen Zeit war Scandinavien über das primitive Stadium, wo die Neubildung von Grund aus vor sich geht, weit hinaus; andrerseits war man dort noch nicht zu einem bewussten Festhalten an dem bereits entwickelten gediehen, und noch weiter entfernt war man davon, aus der lebenden Natur neue Kunstmotive zu schöpfen. Die Voraussetzungen für die Ornamentik dieser Periode sind von auswärts entlehnt, sind Nachbildungen dessen, was der Nord-

länder im Auslande gesehen hatte, oder was dem Norden von auswärts zugeführt worden. Dies ist der Grund, weshalb die Grenzen unserer Untersuchung so weit sind: von dem westlichen Europa bis nach Asien. Ueberall musste zwischen den eingeführten Dingen und solchen von wirklich nordischer Arbeit unterschieden werden, an allen Puncten sollte dem fremden Einfluss nachgespürt oder die nordische Entwickelung bewiesen werden; deshalb habe ich es nicht vermeiden können auch andere gleichzeitige Stilarten in meine Untersuchungen hineinzuziehen, selbstverständlich nur mit Bezug auf die Ornamentik und in sofern sie möglicherweise für den Norden von Bedeutung gewesen sind. Hier habe ich die Grenzen so eng wie möglich gezogen; denn es war meine Aufgabe die Ornamentik im Norden zu behandeln, und nicht etwa einen Abriss der Kunstgeschichte jener Zeit zu geben.

Obschon oft genug von nordischer Ornamentik geredet worden, hat das Studium derselben doch erst vor einigen Jahren begonnen, weshalb sie noch keine zusammenhängende Behandlung erfahren hat.

Zum erstenmal war die nordische Ornamentik Gegenstand einer besonderen Untersuchung in einer kleinen Schrift von Dr. Montelius: „Svensk konst under hednatiden“*), der man, wie sich voraussetzen lässt, anmerkt, dass der Verfasser ein bis dahin braches Feld betritt. Man findet dort gute Beispiele ornamentirter Gegenstände, aber in dem begleitenden Text vermisst man ein tieferes Verständniss der Darstellungen, was schon daraus hervorgeht, dass die allgemeinen Bezeichnungen „Schlangen- und Drachengeschlinge“**), verschlungene Ornamente u. s. w. noch nicht aufgegeben sind. Ein Ordnen des Materials, eine Sonderung der verschiedenen Stilgruppen ist noch nicht versucht. Von den vielen zu lösenden Fragen sind nur das Verhältniss der nordischen Ornamentik zum irischen und arabischen Stil, und der Ursprung der norwegischen Holzkirchen-Ornamentik erörtert. Hinsichtlich des ersten Punctes kommt der Verfasser zu keinem bestimmten Resultat, die über den letztgenannten kundgegebenen Anschauungen sind kaum haltbar.

---

*) Svenska fornminnesföreningens tidskrift 1870 S. 52.

**) Das Wort Drache, welches zu verschiedenen Zeiten verschiedene Thierarten bezeichnet hat, wird von uns nur in der modernen, aus dem Mittelalter geerbten Bedeutung gebraucht werden, d. h. für geflügelte Ungeheuer mit Beinen- und Schlangenschwanz.

Spätere Aeusserungen desselben Verfassers über denselben Gegenstand in der Illustrirten Schwedischen Geschichte*) enthalten manche Berichtigungen und schätzbare Beobachtungen, die aber wegen des engen Rahmens der Darlegung nur im allgemeinen behandelt werden konnten.

Das eigentliche Studium der nordischen Ornamentik in vorgeschichtlicher Zeit hat Dr. Hildebrand angebahnt. Dieser Autor, welcher sich behufs seiner Untersuchungen der Formen und deren Entstehung und Entwicklung besonders typologischen Untersuchungen widmet, liess schon in seinen früheren Schriften manche Aeusserung einfliessen, welche zeigte, dass er auch auf die Ornamentik sein Augenmerk richtete**). In einer Abhandlung in der „Tidskrift för bildande Konst“, betitelt: Djurtyper i den äldre nordiske Ornamentiken***), der sich mehrere kleinere Artikel in dem Månadsblad†) anschliessen, verlässt er jedoch erst die traditionelle Auffassung und wendet sich einem eingehenden Studium der Ornamentik zu. Zunächst prüft er dieselbe in allen Details, dann unterscheidet er verschiedene Stilgruppen, es treten Grundbetrachtungen über die Bewegung und Entwicklung in der Ornamentik zu Tage, es wird eine Sonderung der nationalen und fremden Motive angestrebt; endlich dringt die Erkenntniss des wesentlich ornamentalen Characters der Thierfiguren durch, woraus erfolgt, dass die Bezeichnungen „Drache“ und „Schlange“ durch Ausdrücke wie z. B. Thierbilder, Thierfiguren u. s. w. ersetzt werden. Dr. Hildebrand hat sonach eine gründliche Behandlung der nordischen Ornamentik angebahnt, allein die genannten kleinen Abhandlungen konnten nur einzelne Gruppen umfassen. Sie enthalten unzusammenhängende Untersuchungen einzelner Theile, die weder gesammelte noch sichere Resultate geben konnten. Auch erwiesen sich die älteren Theorien des Verfassers als nicht förderlich für die Ornamentstudien. Die Annahme einer Einwanderung der Svear, in denen er die Träger der jüngeren Eisenaltercultur erblickt, drängt die Ornamentik dieser Periode bis um das Jahr 400 zurück, während die wirklichen Anfänge derselben

---

*) Sveriges Historia Bd. I. Stockholm 1875, S. 147, 295, 358, Vgl. Deutsches Anthropologisches Corresp. Bl. 1870, Nr. 7. 8.

**) Den äldre Jernåldern i Norrland, S. 71. Antiquar. tidsk. f. Sverige 1869, S. 222.

***) Stockholm 1876, S. 1 u. 59.

†) Kgl. Vitterhets Akademiens Månadsblad, Stockholm 1877, S. 394, 523, 553 u. a. St.

etwa in das Jahr 800 gesetzt werden müssen. Der Protest gegen das Ausscheiden der mittleren Eisenzeit als eigene Periode führt Dr. Hildebrand dahin zwischen der älteren und jüngeren Ornamentik allzu scharfe Grenzen zu ziehen. Die Vorstellung, dass die jüngere Eisenzeit mit einer Einwanderung von Osten im Zusammenhang stehe, hindert den Verfasser, den bedeutenden Einfluss von Westen her gebührend zu würdigen. Ferner dürfte demselben in gewissen Puncten nicht das genügende Material zur Verfügung gestanden haben, was aus seinen Anschauungen von dem Verhältniss der nordischen Ornamentik zum römischen, sächsischen und irischen Stil hervortritt. Werde ich der Auffassung dieser Hauptpuncte und verschiedener einzelner Dinge in dem folgenden entgegentreten müssen, so habe ich mich doch den Resultaten Dr. Hildebrands in der Mehrzahl anschliessen können, wie ich auch in der Methode der Untersuchung und dem leitenden Grundgedanken wesentlich übereinstimme mit diesem Forscher, dem die Ehre gebührt, zuerst einem eingehenden Studium der Ornamentik des Nordens sich gewidmet zu haben.

Ausser diesen speciellen Arbeiten, begegnet man in der archäologischen Literatur zahlreichen Auslassungen über Ornamentik und die mit derselben zusammenhängenden mannigfaltigen Fragen. In den meisten Fällen beschränken sie sich auf mehr oder minder gelungene Beschreibungen und Schilderungen, mit reichlicher Anwendung der traditionellen Bezeichnung „Schlangen-“ oder „Drachenornament“*); was über eine blosse Beschreibung hinaus geht, sind nur Andeutungen, ohne Versuch die Beweise dafür vor zu legen.

Alle darauf bezüglichen Aeusserungen, denen man bei den meisten Autoren, welche über nordische Archäologie geschrieben haben, begegnet, hier näher zu beleuchten, wäre nutzlos; nur um eine Vorstellung davon zu geben, wie die verschiedenen Verfasser sich zur nordischen Ornamentik stellen, will ich die wichtigsten neueren Ansichten über Ursprung und Abschluss derselben in Kürze hier anführen. Ein Ueberblick der verschiedenen Auffassungen dieser beiden Hauptpuncte wird darthun, was bis jetzt auf diesen Gebieten geleistet worden ist und was noch einer festeren Bestimmung harrt.

„Die nordische Ornamentik“, mit ihrem bunten Gewimmel von Thierfiguren verschiedener Formen, „Drachen- und Schlangengewinde“,

*) Kammerherr Worsaae hat sich übrigens schon vor circa 40 Jahren gegen diese Bezeichnung ausgesprochen. S. Danmarks Oldtid, Kjöbenhavn 1843, S. 56.

wie sie genannt werden, muss wie jedes Ding einen Anfang haben und man hat denselben im Norden und auswärts gesucht, ohne sich über den Ursprung der Quelle zu einigen. Dr. Montelius nimmt an, dass die nordische Thierornamentik ihre Wurzeln bis in die Bronzezeit senkt, dass sie eine unmittelbare Fortsetzung des dieser Periode eigenen Stils ist.*) In dieselbe Richtung zeigt Dr. Rosenberg**) und desgleichen Professor Engelhardt, welcher jedoch keine unmittelbare Tradition der Bronzezeit annimmt, sondern der Ueberzeugung ist, dass in der mittleren Eisenzeit eine Wiedergeburt des nationalen Stils stattgefunden habe, nachdem er während der römischen Periode eine längere Unterbrechung erfahren hatte. Die Thierornamentik entspricht einer älteren Kunstidee, nämlich „der einfachen, nicht künstlich verschlungenen Schlangenfigur der Bronzezeit“***).

Diesen Ansichten tritt Dr. Hildebrand mit grosser Entschiedenheit entgegen, indem er die Herleitung der späteren Thierornamente aus den Ornamenten der Bronzezeit ableugnet. Nach seiner Ansicht sind wenigstens einige Thierfiguren der nordischen Ornamentik nichts anderes als barbarische Copien römischer Vorbilder †). Dieselbe Auffassung, welche schon früher wiederholt von Kammerherr Worsaae ††) ausgesprochen war, wurde später von Professor Dietrichson †††) wieder aufgenommen, welcher auf die ganze Stilgruppe ausdehnte, was Dr. Hildebrand hinsichtlich einiger bestimmter Formen ausgesprochen hatte. Der Ursprung der Thierornamentik wird demnach theils in der Bronzezeit, theils in der römischen Kunst gesucht; der Stil der mittleren Eisenzeit von einigen als national, von anderen als fremden Ursprunges betrachtet.

Wie verhalten sich nun die Archäologen im Auslande zu dieser Frage? Da in der Zeit zwischen der Völkerwanderung und Karl dem Grossen in den germanischen Reichen auf römischem Boden im wesent-

*) Sveriges Historia S. 147. — Vgl. Archiv f. Anthropol. Referate S. 25.

**) Nordboernes Aandsliv I S. 38.

***) Aarböger f. nord. Oldkyndigh og Hist. 1875 S 66 ff. (Vgl. Archiv für Anthropologie Bd. VIII S. 314 ff.)

†) Förhistoriska Folken, Stockholm S. 197; Tidskrift för bildande Konst 1876 S. 6 ff.

††) Danmarks Oldtid S. 56; — Aarb. f. nord. Oldk. etc. 1872 S. 418; — Nordisk Tidskr., Stockholm 1878 S. 220; — Vgl. Sleswigs Oldtidsminder S. 90 u. an m. a. St.

†††) Den norske Traeskjaererkunst. Christiania 1878.

lichen dieselbe Ornamentik herrschte wie in Scandinavien, so sollte man denken, diese ganze Stilrichtung habe im Auslande bereits eine umfassende Behandlung erfahren. Merkwürdig genug ist im Gegentheil dem Kunststil der Völkerwanderungszeit bisher so wenig Beachtung geschenkt, dass man sagen könnte, er sei bis jetzt kaum entdeckt gewesen. Wo man den Gegenstand nicht völlig umgeht, heisst es entweder: „the general style of Anglo-Saxon ornament resembles that, which is commonly named Byzantine“*), oder „die Sachsen, welche sich in England niederliessen hatten keine eigene Ornamentik“, oder die germanischen Völker, die nichts anderes als Kampf und Plünderung verstanden, „besassen nur „des bijoux d'un style grossier“, „l'art leur était inconnu“; oder, die Thiermotive wurden „in der Regel nur in decorativer Unterordnung, oft nur wie ein blosser Nothbehelf angewendet.“ Das ist alles, was man erfährt, selbst von den feinsten, erfahrensten Kennern des frühen Mittelalters wie J. O. Westwood, J. Labarte, J. R. Rahn**). Da darf man sich nicht wundern, wenn man von anderen Autoren Aeusserungen gleichen Werthes vernimmt. Dr. Rigollot glaubt Vergleichungspuncte in den Ornamenten der wilden Völker der Südseeinseln und in Amerika gefunden zu haben, während Jarvis annimmt, dass die in England so häufig vorkommenden Drachenzierrathe eher asiatischen Ursprunges seien. Dr. Conze erblickt in den „Schlangenkörpern“ im Norden die letzte Entwicklung des nationalen arischen Stils und Wilson findet in den Verzierungen der alten Steinkreuze auf der Insel Man „the old dragon pattern and other pagan devices of Scandinavia“***). Es dürfte überflüssig sein, noch mehrere solcher kurzen unmotivirten Auslassungen hier zu citiren, in denen die Autoren versuchen, sich mit einem Gegenstande, den sie nicht ergründet haben, abzufinden. Wünscht jemand zu erfahren,

---

*) Shaw H.: Dresses and decorations of the middle ages, London 1858.

**) J. O. Westwood in Owen Jones: Grammatik der Ornamente (Abschnitt: Keltische Ornamente; — J. Labarte: L'histoire des arts industriels I S. 339, 488, 510; — J.R. Rahn: Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz, Zürich 1876 S. 71.

***) Dr. Rigollot: Recherches hist. sur les peuples de la race teutonique, Amiens 1850 (Mémoires des antiqu. de Picardie); — E. Jarvis: In dem Archaeological Journal 7 S. 44; — A. Conze: Zur Geschichte der Anfänge griechischer Kunst, Wien 1870 S. 28 (Sitzungsbericht d. philos.-histor. Cl. d. k. k. Akademie d. Wissenschaften 64); — Wilson: The archaeol. and prehist. annals of Scotland, Edinburgh 1851 S. 510.

wie oberflächlich die Ornamentik jener Zeit noch heute von angesehenen Forschern behandelt wird, da könnte man auf Professor F. W. Unger's Zusammenwürfeln der verschiedensten Dinge *) oder auf Professor Semper's Erläuterungen in seinem berühmten Werke hinweisen. Man findet dort drei Thiermotive, eines von der Kirche zu Urne in Norwegen, die anderen beiden aus karolingischen Handschriften — alle jedoch im irischen Stil — in denen der Verfasser merkwürdigerweise eine auffallende Aehnlichkeit mit dem „Herkules-Knoten des klassischen Alterthums findet. In einigen lose zusammenhängenden Bemerkungen macht er dann darauf aufmerksam, dass diese und ähnliche „Kunstsymbole mit mystisch religiöser Bedeutung" bei allen Völkern wiederkehren, was für das „Dogma eines gemeinsamen Ursprunges aller Nationen" sprechen würde — ein derartiger falscher Tiefsinn ist nicht geeignet, Licht auf die Ornamentik zu werfen **).

Es liegen übrigens auch Aussprüche ganz anderer Art vor. Professor L. Lindenschmit ist durch ein sorgfältiges Prüfen der Ornamente zu dem Resultat gekommen, dass der Stil der Völkerwanderungszeit germanischen Ursprunges ist und dass die „verschlungenen Drachen" aus der Entwicklung der Strich- und Bandmotive sich nach und nach zu einer plastischen Ornamentik gestalteten ***). Diese Anschauung ist von Professor Schnaase adoptirt und weiter ausgeführt, welcher ausserdem eine ziemlich umfassende aber nicht immer glückliche †) Beschreibung der germanischen Ornamentik giebt: „Drachen, Schlangen, Vögel und andere Thierbilder sind aus der Entwicklung linearer Ornamente entstanden und stehen daher in unmittelbarem Zusammenhange mit jenen abstracten Linienspielen, bilden gewissermassen den Rückschlag oder die Kehrseite derselben. Es sind einfach Phantasiespiele, wie sie überall entstehen, wo man sich nicht von vorn herein natürlicher Formen, sondern blosser Linien als Ornament bedient", und dennoch steht diese eigenthümliche

*) F. W. Unger in der Revue celtique I S. 15—18.

**) H. Semper: Der Stil, Frankfurt a. M. 1860 S. 82.

***) Lindenschmit: Abbildungen von Mainzer Alterthümern, Mainz 1851 III S. 9.

†) Ein wirkliches Thiermotiv — um einige Beispiele anzuführen — wird als Beispiel eines Bandgeflechtes mitgetheilt; in dem aufgelösten Thierkopfe, sieht der Verfasser „eine der heraldischen Lilie ähnliche Blume". Das Verhältniss der irischen zur germanischen Ornamentik bleibt ganz unentschieden. (Schnaase: Geschichte der bildenden Künste III Fig. 135—6 139 S. 588.

Phantasie in nahen Beziehungen zur germanischen Lebensweise, Geschichte und zum Grübeln geneigten Geistesanlage *). — Von einem gründlichen Studium der Ornamentik der betreffenden Periode zeugen ferner die Aeusserungen E. Fleury's in den „Antiquités et monuments du département de l'Aisne, Paris 1877—78. Durch richtige Zusammenstellungen der Decorationen an Alterthümern und in Handschriften sucht der Verfasser mit Glück den Verlauf der Entwicklung nachzuweisen, wohingegen er die symbolische Bedeutung der Thierfiguren mit Entschiedenheit in Abrede stellt. Das Schlangenbild ist nur eine neue, mehr künstlerisch ausgeführte Form des Bandmotives, „prodigué comme motiv décoratif par les manuscrits de ce tems comme par la bijouterie". (S. 172 ff. S. 225 u. m. a. O.) **) Die hier folgende Untersuchung wird sich bis zu einem gewissen Grade den Anschauungen des letztgenannten Verfassers anschliessen.

Wenden wir uns nun von dem Stil der Völkerwanderungszeit zu dem der jüngeren Eisenzeit, da erblickt Kammerherr Worsaae eine im Grunde ununterbrochene Fortsetzung des älteren, eine mehr und mehr verwilderte Entwicklung jenes Stils, der seit dem Untergange des römischen Reiches in anderen Ländern geherrscht hatte ***), und in ähnlicher Weise findet Professor Engelhardt in dem letzten Abschnitt der heidnischen Zeit eine Entartung des älteren reinen Geschmackes †). Dr. Hildebrand weist dahingegen verschiedene Motive nach, die nicht aus älteren hergeleitet werden können. Sie sind fremd, von auswärts eingeführt; aber wo sie ursprünglich zu Hause sind, kann Dr. Hildebrand noch nicht bestimmen. Eine Aufnahme gewisser neuer Motive nimmt auch Kammerherr Worsaae an, und spricht zugleich bestimmt aus, dass sie durch Verbindungen mit den britischen Inseln eingeführt sind ††). Dieselbe Anschauung findet man auch bei Professor Westwood †††, und

*) Schnaase a. a. O. St. S. 593, 597, 596.

**) In anderen Puncten ist Herr Fleury weniger glücklich. In undeutlichen Linear- und Thiermotiven ahnt er Hieroglyphen, Runen oder Monogramme; im Uebergange zur karolingischen Kunst sieht der Verfasser nicht den entschiedenen Bruch mit dem „merowingischen" Stil; auch legt er übertriebenes Gewicht auf arabischen Einfluss u. s. w.

***) Slesvigs Oltidsminder S. 90 u. m. a. St.

†) a. a. O.

††) Nordisk Tidskrift 1878 S. 227 ff.

†††) In Owen Jones: Grammatik der Ornamente a. a. O.

noch deutlicher ausgesprochen von Dr. Montelius im ersten Band der Illustrirten Schwedischen Geschichte*). Die auf schwedischen Arbeiten der Vikingerzeit vorkommenden Verzierungen, heisst es da, sind ohne Zweifel zum Theil Nachbildungen irischer und schottischer Motive; die Ornamentik als Ganzes betrachtet ist wohl heimischen Ursprunges, doch hat sie den Einfluss des auf den britischen Inseln herrschenden Stils erfahren. Aehnlich äussert sich Dr. J. Anderson, welcher jedoch die Heimath gewisser fremder Objecte unter den nordischen Alterthumsfunden und gewisser irischer Motive in der nordischen Ornamentik in Schottland sucht**). Eine mehr reservirte Haltung in der Frage hinsichtlich des irischen Stils im Norden bewahrt Dr. Hildebrand und mit ihm Professor Dietrichson. Es giebt allerdings nordische Alterthümer, die an irischen und angelsächsischen Stil erinnern; allein alle characteristischen Motive sind von den westlichen Ländern durchaus unabhängig***). Dem entgegen nimmt Herr N. Nicolaysen (Norwegen) an, dass die norwegische Bevölkerung „in irischen Cultureinwirkungen die erste künstlerische Beeinflussung von auswärts empfangen habe und dass der Ursprung der nordischen Ornamentik überhaupt in Irland zu suchen sei †). Dass in den letzten Jahrhunderten vor der Einführung des Christenthums „in Scandinavien, Irland und den Ostseeländern ein eigener Stil herrschte“, sah auch F. Bätzmann, doch meinte er, „es lasse sich noch nicht entscheiden, ob derselbe dem Norden von Westen her zugeführt sei, oder ob er sich an mehreren Orten zugleich selbstständig entwickelt habe und die Aehnlichkeit demnach keinem directen Einfluss zugeschrieben werden dürfe, sondern in der Verwandtschaft der Volkscharactere begründet sein werde ††). Zuletzt hat Ingvald Undset sich dahin ausgesprochen, dass der Norden in der jüngeren Eisenzeit von der irischen Kunst stark beeinflusst worden sei und zum erstenmal werden

---

*) Sveriges Historia S. 295.

**) Proceedings of the Society of Antiquaries of Scotland 1873—74 S. 587.

***) Tidskrift f. bildande Konst 1876 S. 61.

†) Mindesmärkers og Middelalderens Konst i Norge 1854, Heft I.

††) Illustreret Nyhedsblad, Christiania 1864. — Vgl. hiermit Schnaase a. a. O. S. 621; — Kugler: Handbuch der Kunstgeschichte 1856, 1 S. 272 und Geschichte der Baukunst 2 S. 568; — Hoff H.: Indbydelsesskrift fra Herlufsholms lärde Skole 1869 S. 63 ff.; — C. B. Nyblom in Nordisk Tidskrift 1878 S. 501.

von ihm bestimmte irische Motive in der scandinavischen Ornamentik nachgewiesen *).

Die verschiedenen Ansichten über den Stil der jüngeren Eisenzeit bewegen sich demnach zwischen einer mehr oder minder selbstständigen Entwicklung und einer mehr oder minder bedeutenden Aufnahme schottischer und irischer Motive oder doch fremder Elemente von einem noch nicht näher bestimmbaren Gebiete. Die Ungewissheit erstreckt sich noch weiter. Hat nicht auch die byzantinische Kunst den Norden beeinflusst? Man hat freilich noch keine bestimmten Beweise dafür **), allein wer will leugnen, dass die Verbindungen mit Constantinopel nicht Spuren in der scandinavischen Ornamentik hinterlassen haben können? Und wie weit ging die Einwirkung des arabischen Stils, der sich, nach Kammerherr Worsaae ***), in schwedischen Funden nachweisen lässt? Nur hinsichtlich der Thierfiguren scheint kein Zweifel obzuwalten: Dietrichson, Hildebrand und Montelius haben gezeigt, dass diese nicht von dem Orient adoptirt sein können.

In der auswärtigen Literatur darf man keine eigentliche Behandlung des nordischen Stils in der späteren heidnischen Zeit erwarten, weil derselbe nicht den Anspruch auf die Aufmerksamkeit des Auslandes hat, wie z. B. die Ornamentik der Völkerwanderungszeit. Bei einer oberflächlichen Kenntniss der Ornamentik und wo das Auge sich noch nicht für die Probleme, die sie stellt, geöffnet, lässt man sich nicht auf eine gründliche Behandlung ein. Gemeiniglich begnügt man sich damit, die Darstellungen als Drachen- und Schlangengeschlinge zu bezeichnen, und, wo das nicht genügt, greift man zu dem Worte „phantastisch", worunter sich in bequemer Weise alles zusammen fassen lässt, was nicht wohl zu deuten ist. Manche extreme Ornamentbildungen, die nichts weniger als der Phantasie entsprungen, sondern in Folge künstlerischer Behandlung bestimmter Elemente entstanden sind, benennt man lieber „phantastisch", als dass man sich bemüht, den Ursprung und die allmälige Entwicklung der Motive klar zu legen. Nur einer Auffassung möge hier erwähnt werden, weil sie von competentester Seite kommt

*) Nordisk Tidskrift 1878 S. 390.

**) Dietrichson a. a. O. S. 7.

***) Nordisk Tidskrift 1878 S. 228; Worsaae: Vorgeschichte des Nordens, Hamburg, O. Meissner 1878 S. 119.

und von verschiedenen Autoren mehr oder weniger klar ausgesprochen ist. Viollet-le-Duc, welcher durch vermeintliche Spuren einer normannischen Einwirkung in den Kirchenbauten in Westfrankreich zur Betrachtung der nordischen Ornamentik geführt wird, legt den scandinavischen Alterthümern die grösste Bedeutung bei, weil er „avec l'ornementation Hindoue des rapports frappants d'origine“ zu erkennen glaubt. Die nordische Ornamentik ist „d'origine nord-orientale“, von den germanischen Völkern aus ihrer gemeinsamen Heimath in Asien mitgebracht*). Dass dies eher als ein augenblicklicher Einfall, denn als eine wohlbegründete Ansicht aufzufassen ist, lässt der hochverdiente Forscher übrigens selbst durchblicken, indem er als Probe uralter germanischer Ornamentik nicht etwa ein nordisches Object, sondern einige Thiermotive aus einem irischen Manuscript in Abbildung vorlegt. Wir werden weiterhin den Beweis liefern— wenn dies überhaupt noch nöthig ist — dass die ganze hier in Betracht genommene Ornamentik nicht viel älter als die Zeit der Völkerwanderung ist und folglich nicht aus der Urheimath in Asien mitgebracht sein kann.

Mit diesen Vorstellungen von dem hohen Alter der Thierornamentik hängt es zusammen, dass man im Auslande noch jetzt bisweilen die Erklärung der Thierbilder aus der Religion herleitet. Die Beweise sind übrigens gewöhnlich ähnlicher Art wie Göransons vor circa 150 Jahren versuchten Erklärungen bildlicher Darstellungen auf schwedischen Runensteinen: „Ueber die Schlangen brauchen wir nicht viel zu sagen“, heisst es da z. B., „denn es ist klar, dass damit auf die Schlange angespielt wird, durch welche der Tod in die Welt kam.“ Die „Drachen- und Schlangenbilder“ auf schwedischen Runensteinen sollten mit dem Thierkreise und den Sternbildern „Grosser“ und „kleiner Bär“ zusammenhängen und die Zahl der Wanderungen angeben, welche die Seelen vor und nach ihrem Aufenthalte in dieser Welt zurückzulegen haben.**) Die auf fränkischem Schmuck dargestellte Schlange ist die Midgardschlange***) und auch auf kirchlichen Alterthümern aus der romanischen Zeit sieht man den Midgardswurm, Tyr, den Fenriswolf und Ygdrasil.†)

*) Viollet-le-Duc: Dictionnaire raisonné de l'architecture 8 S. 184.

**) F. J. Mone in Fr. Creuzer: Symbolik und Mythologie. Leipzig und Darmstadt 1863, 6 S. 598.

***) H. Baudot: Sépultures des barbares, Dijon et Paris 1860 S. 36.

†) Cahier et Martin: Mélanges d'archéologie etc. 1 S. 91, 4 S. 189.

Dies ist nur ein Nachklang jener literarisch-archäologischen Forschungen, welche vom 16. bis zum 18. Jahrhundert Gelehrte wie Olaus Magnus, Olaus Worm, Petrus Bang, Olaf Rudbeck, Arnkiel, Peringskjöld und Sjöborg dahin führten die Erklärungen der schwedischen Runensteine, welche dermalen fast das einzige vorliegende Material bildeten, aus der Bibel und aus der klassischen Archäologie ja sogar aus dem ägyptischen Alterthum herzuleiten.*) Die Auffassungen der Runensteinbilder als Schlangen, Drachen und Bären, mit welchen die nordischen Helden kämpfen mussten, oder als „eine Art symbolischer Darstellungen", oder die Meinung, dass die Thierfiguren die Anzahl der bestatteten Leichen anzeigen, oder dass sie „den Drachen darstellen, welcher die goldenen Aepfel der Hesperiden bewacht", oder als „gewisse heilige Thiere", als „Schildzeichen", oder als „die Drachen und Schlangen, welche die Gedenksteine bewachen und vor Zerstörung schützen sollten" — gehören nunmehr alle der Vergangenheit an. Die nordische Alterthumsforschung hat es schweigend aufgegeben, in den Ornament-Figuren, mythische Thiere zu erblicken,**) und nur weil dies merkwürdige kunstarchäologische Phänomen noch keine genügende Erklärung erfahren, hat man die Namen „Schlangen" und „Drachen" als ein Erbe der Vergangenheit beihehalten. Diese Namen haben heut zu Tage keine weitere Bedeutung; höchstens kann sich bei diesem oder jenem eine unklare Vorstellung dahinter verstecken, dass die Thierbilder doch möglicherweise heidnischen Ideen entsprungen sein können.

Da es keinem, der das nunmehr so reiche Material genauer kennt, einfallen würde, zum Verständniss der Thierornamentik seine Zuflucht zu der mit der Religion oder dem Aberglauben in Zusammenhang stehenden Thierwelt zu nehmen, hat es in dieser Untersuchung umgangen werden können, alle in schriftlichen Sagen und Erzählungen verborgenen Quellen, aus denen man ehemals seine Erklärungen schöpfte, hier anzuführen und somit wird die Bedeutung der Thiere hier nur insofern erörtert werden, als dies durch die Ornamentik selbst auf rein archäologischem Wege ausführbar ist. Uebrigens würde eine kritische Untersuchung der Rolle, welche die „Schlangen" und „Drachen" im Cultus

---

*) In Olaus Verelius Ansichten dämmert bereits eine correctere Auffassung.

**) Vgl. N. Nicolaysen in: Mindesmärker af Middelalderens Kunst i Norge 1854 u. Dietrichson a. a. O. S. 24.

und im Glauben der Vorzeit gespielt, wenn diese Sagen gründlich behandelt würden, auf weit verzweigte Wege über die Welt führen, ohne Aussicht dass viel neues dabei heraus käme. Diese Frage ist nämlich seit dem 16. Jahrhundert bis in die Gegenwart eifrig behandelt worden und es ist bereits ein grosses Material zusammen gebracht, theils in älteren Werken theologischen und naturwissenschaftlichen Inhaltes (von J. Cäs. Scaligerus, Pierius Valerianus, Ulysses Aldrovandus, Bochart, Calmet, Paquot u. a.), theils hier und dort in der neueren Literatur zerstreut und in ausführlicheren Werken behandelt von Auguste de Bastard, Jules de Saint-Genvis und James Fergusson.

In den Ansichten über den Abschluss der nordischen Ornamentik herrscht grössere Uebereinstimmung als hinsichtlich ihres Ursprunges, was jedoch für die Zuverlässigkeit der gängigen Anschauungen keine Gewähr leistet.*) Im allgemeinen herrscht die Meinung, dass die altnordische Ornamentik nicht mit der Einführung des Christenthums ihren Abschluss gefunden habe, vielmehr tief ins Mittelalter hinein reiche und dass die in der christlichen Kunst so häufig vorkommenden Thierfiguren, namentlich die geflügelten Drachen, ursprünglich heidnische Motive seien. Diese künstlerische Tradition aus der vorchristlichen Zeit soll ferner nicht nur in Scandinavien nachweisbar sein. Obschon der Norden thatsächlich der Welt kein einziges Kunstmotiv überliefert hat, ist doch von den angesehensten Archäologen ausgesprochen worden, dass die angelsächsischen (irischen) Handschriften richtiger anglo-normands genannt würden, „puisque leurs vignettes sont profondément empreintes de l'art scandinave"; dass die Thierfiguren romanischen Stils in Russland aus Scandinavien eingeführt**) und dass die verschiedenartigen Thierfiguren des 12. Jahrhunderts, welche über ganz Europa bis nach Italien hinunter verbreitet, nordischen Ursprunges seien.***) Eine völlig verschiedene Auffassung wird von uns vorgelegt werden.

*) Westwood a. a. O., F. W. — Unger a. a. O. S. 22; — Schnaase a. a. O. S. 595; — Dietrichson a. a. O. S. 16; — Bätzmann a. a. O.; — C. Engelhardt in den Aarb. f. nord. Oldk. og. Hist. 1875 S. 68. (Vgl. Archiv f. Anthropologie Bd. VIII S. 314 ff.) — Löffler: Fra alle Lande 1876, 13 S. 125; — Kornerup in den Aarb. f. nord. Oldk. 1870 S. 220; — H. Hoff, a. a. O. S. 62 ss.

**) Viollet-le-Duc: L'art Russe 1877 S. 55 ff.

***) Lenoir: L'Architecture monastique 2 S. 170.

Sollte aus diesem Ueberblick der verschiedenen Ansichten über den Ursprung und Abschluss der Thierornamentik hervorgehen, dass ein wirkliches Studium dieses Stoffes erst in seinen ersten Anfängen ist, so dürfte dies kein Irrthum sein. Auch ich werde die Klippe der unrichtigen Auffassungen hier und dort nicht mit Glück umgangen haben, aber im Hinblick auf die Zweifel, mit welchen manche Resultate dieser Abhandlung betrachtet werden dürften, sei in Erinnerung gebracht, dass es eines geübten Auges und einer scharfen Beobachtung bedarf, um den vorliegenden Stoff überhaupt verstehen zu können. Bei einem so grossen und weit zerstreuten Material mag meiner Aufmerksamkeit manches entgangen sein, und eine vollständige Kenntniss eines solchen Stoffes dürfte überhaupt vergeblich angestrebt werden. Meine Aufgabe war es, mir so viel davon anzueignen, dass meine Schlüsse auf sicherer Basis ruhen. Und selbst von diesem habe ich nur einen Theil vorlegen können, weil eine vollständige Angabe des Materials und der Literatur unverhältnissmässig viel Raum eingenommen haben würde.

Meine Studien stützen sich wesentlich auf eine an manchen Orten im Auslande sowie von allen Archäologen im Norden mir gewährte entgegenkommende Hülfe. Es würde mir deshalb lieb sein, wenn meine Arbeit als Dank für alle empfangene Belehrung und Auskunft, alle Zeichnungen, Abgüsse u. s. w. hingenommen würde.*)

II.

Germanisch-römische Ornamentik.

(Von Chr. Geburt bis zur Zeit der Völkerwanderung.)

Die Kunstrichtung, welche während der ersten Jahrhunderte des Kaiserthums im römischen Reiche herrschte, zog mit den römischen Heeren gen Norden. Nicht nur das eroberte Gallien und Britanien und

*) Die vorliegende Arbeit ist die Frucht dreijähriger Studien. Ein Stipendium aus dem Letterstedt'schen Verein gewährte mir die Mittel zu einer längeren Reise, um hauptsächlich die illuminirten Handschriften in Frankreich, England und Irland zu studieren. Die meisten grösseren Museen im Auslande hatte ich auf früheren Reisen besucht.

die Donauländer wurden in künstlerischer Beziehung römisches Gebiet, auch die dem neuen grossen Kaiserreiche anwohnenden Völkerschaften adoptirten den römischen Kunststil. Am wenigsten geschah dies in Schottland und Irland, wo eine eigenthümliche Nationalität dem Vordringen der römischen Cultur Grenzen setzte; dahingegen wurden die weiten Länderstrecken Germaniens und Scandinaviens in überraschendem Maasse romanisirt. Von der Donau bis nach Norwegen, vom Rhein bis an die Weichsel zeigen zahlreiche Funde, dass die Bewohner dieser Länder in den ersten Jahrhunderten n. Chr. ihre frühere Stilrichtung, Formen und Ornamentik, so gut wie vollständig aufgaben. Der Stil der vorrömischen Eisenzeit, welcher aus der sogenannten Hallstatt-Gruppe, aus der La Tène-Cultur und den Funden der ältesten Eisenzeit allbekannt ist, musste überall dem römischen Geschmack weichen. Nirgend macht sich diese neue Periode so auffällig bemerkbar, wie in Scandinavien. Hier trat der römischen Cultur an einigen Orten die älteste Eisenzeit entgegen, an anderen die im Abschluss begriffene Bronzezeit und über beide bestimmt characterisirten Culturen breitete „die römische Periode“ eine mächtige, merklich verschiedene „neue Schicht“. Serien von römischen Statuetten, Gefässe von Bronze und Glas, Schmuck und Waffen, Münzen und Kostbarkeiten verschiedener Art wurden aus der Erde, aus Mooren und Gräbern ans Licht gefördert. In manchen Funden bilden die nicht-römischen Gegenstände Ausnahmen und überall trägt selbst das inländische Fabrikat in so hohem Grade das Gepräge römischen Geschmackes und römischer Technik, dass es oft unentschieden bleiben muss, ob man Waaren römischer Fabrikation oder inländische Arbeiten vor sich hat. Selten hat wohl ein niedriger stehendes Volk sich einen fremden Stil so voll und ganz angeeignet. Man sucht vergeblich nach Ueberresten im Geschmack der Bronzezeit und fast ebenso spurlos ist die vorrömische Eisenzeit verschwunden. Vor der Völkerwanderung herrschte von der Donau bis nach Scandinavien ein wesentlich gleichartiger Stil, welcher auf römischen Voraussetzungen ruhte.*)

---

*) In Betreff Scandinaviens ist „die römische Periode“ beglaubigt. Die hauptsächlichsten Funde sind beschrieben (von Engelhardt, Hildebrand, Montelius und Rygh.) Für Hannover kommen Hostmanns Gräberuntersuchungen in Betracht; in Mecklenburg hat Lisch die römischen Funde behandelt, der jedoch annahm, dass sie auf eine römische Colonie zurückzuführen seien, was ich in den Aarb. f. nord. Oldk. o. Histor. 1874 S. 389 ff. (vgl. Archiv f. Anthropol. VIII, S. 153 ff.)

Wie in allen beginnenden Kunstentwickelungen, spielt in dieser Periode die Ornamentik keine hervorragende Rolle; das Ornament ist der Form völlig untergeordnet. Parallele Linien, Kreise, Halbkreise, Perllinien haben ein durchaus römisches Gepräge (z. B. Fig. 1);

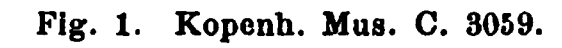


Fig. 1. Kopenh. Mus. C. 3059.



Goldarmband 2/3.

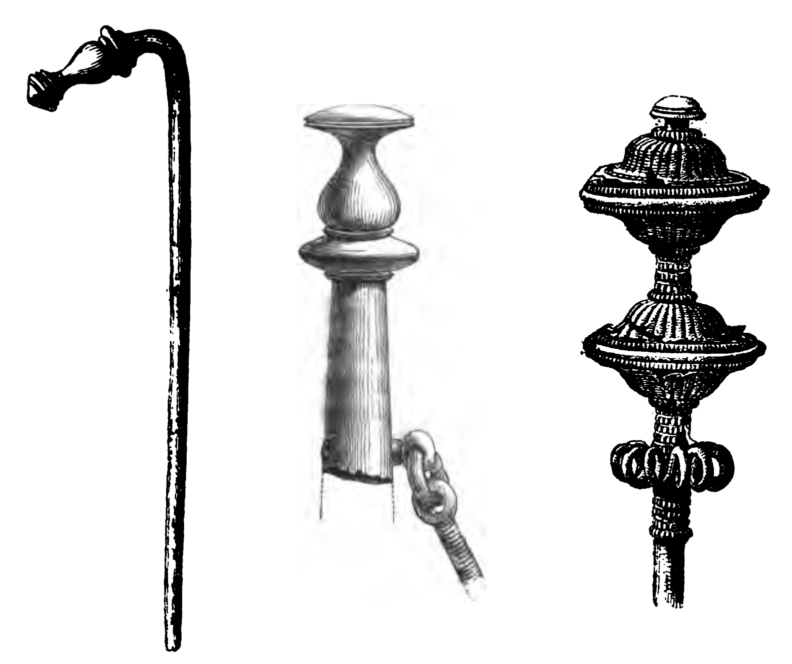
Die Verwendung eingestanzter Dreiecke, von Verbindungen von Dreiecken und Kreisen, des Tremolirstiches, von Zickzacklinien und Reihen S förmiger Verzierungen, dürfte sich dahingegen nicht auf die Römer beschränken. Die Profilirungen sind einfach und finden sich in

---

zu widerlegen gesucht habe. Tischlers Arbeit über die Archäologie in Ostpreussen hat die Existenz „der römischen Periode" in dieser Provinz nachgewiesen. Im übrigen liegen nur vereinzelte Berichte über zahlreiche Funde aus den verschiedenen Gegenden Deutschlands vor; eine umfassende Behandlung hat diese Periode so wenig wie irgend eine andere in Deutschland erfahren. Manche dahin gehörende Funde sind indessen von Prof. Engelhardt in verschiedenen Schriften erwähnt, desgleichen in meiner oben citirten Abhandlung und and. Ort. Die Beweise, dass Deutschland so gut wie Scandinavien eine römische Periode gekannt, sammelt man indessen nur durch Besuche in den deutschen Museen, wo man überall Gegenstände gleicher Art, römische und römisch-germanische, antrifft. Beispiele von Funden, die mit denjenigen aus den seeländischen Skeletgräbern genau übereinstimmen, sind: ein Grabfund aus Merseburg im British Museum; ein grosser Fund von Remda im Museum zu Jena; der Fund von Voigtstedt im Berliner

gleicher Form an römischen Metallgeräthen: zwischen Linien oder vorspringenden Bändern, die häufig an den Kanten gerippt oder durch eine Perllinie getrennt sind, liegt ein Rund- oder Hohlstab, oder öfter noch eine Vereinigung beider zu einem simsförmigen Profil (z. B. Fig. 2. 3.)

Fig. 2. Kopenh. Mus. Nr. 11787. Fig. 3. Kop. Mus. 11112. Fig. 4. Kop. Mus. C. 251.



Bronzenadel 1/1. Beschlag eines Trinkhorns. Bronze 1/1. Silberne Nadel mit Vergoldung 1/1.

Durchaus unrömisch ist die Ausschmückung mit getriebenem und vergoldetem Silberblech und die häufige Anwendung vorspringender Nagelköpfe (S. Fig. 4 u. 5.) Dass dies Ornamentmotiv, das am meisten

Museum (nach einer gütigen Mittheilung des Dr. Undset); der Fund von Céke (Archiv f. Kunde österreich. Geschichtsquellen 33 S. 106); der Fund von Kalisch (Zbiór Wiadomosci do antrop. Krajowéj, Krakau 1878, 2). — Wenn alle diese deutschen Funde vor der Völkerwanderungszeit hier mit einander und mit den scandinavischen zusammen in Betracht gezogen werden, so geschieht dies nicht, weil in Bezug auf Zeit und Ort kein Unterschied obwaltet, sondern lediglich aus



in die Augen fallende, nationale dieser Periode, wo man sonst überall römische Züge erblickt, Nachbildung des Filigran oder Drahtwerkes



Fig. 5. Kopenh. Mus. 2990.



Silberfibula mit Vergoldung $^2/_3$.

ist, sieht man leicht. Den gerippten, gedrehten, geflochtenen Goldfäden

---

dem Grunde, weil es für unsere Untersuchung genügt alle deutschen und scandinavischen Funde zusammen zu fassen ohne zwischen den verschiedenen localen Gruppen oder älteren und jüngeren Funden zu unterscheiden. Aus demselben Grunde werden die verschiedenen Ansichten über Zeit und Ursprung der dänischen und schleswigschen Moorfunde nicht erörtert. Ob der jüngste derselben ins 4. oder 5. Jahrhundert zu setzen ist, ob sie von einer oder mehreren Völkerschaften herrühren, von Völkern, die im Lande sesshaft waren, oder kurze Zeit dort als fremde Gäste auftraten, ist für diese Untersuchung unwichtig. Es wird allerseits zugestanden werden, dass die grossen Moorfunde, wie alle römisch-germanischen Funde in Deutschland und Scandinavien, von Gothen oder Germanen herrühren, dass sie älter sind als die Zeit der Völkerwanderungen, und dass sie keine Sachen enthalten, die in den germanischen Reichen auf römischem Boden verfertigt sind. Das wird für den Zweck der vorliegenden Untersuchung genügen.

entsprechen die Perllinien, die schräggestrichten Bänder und die Flechtmuster in dem getriebenen Silberblech. Die Drahtringe sind durch Rosetten wiedergegeben, das Korn durch kleine getriebene Buckeln. Die Kopfstifte waren nöthig, um das dünne Silberblech auf die Unterlage zu befestigen. Es ist eine durchgeführte eigenthümliche Ornamentation, der die im Norden wohlbekannten Goldfiligranarbeiten zu Grunde liegen.

Man legt in dieser Periode grosses Gewicht auf eine sorgfältige und zierliche Behandlung der Ornamente. Da ist nichts versäumt oder verzerrt. In der ganzen Decoration spricht sich eine Mässigung aus, eine Vorsicht und Zurückhaltung, die sich kundgeben in den einfachen, niemals zusammengesetzten Motiven, in den leeren Flächen, sowie darin, dass alles in kleinem Maassstabe angelegt und alles hervortretende, in die Augen fallende, vermieden ist. Die ganze Richtung entsprang sicher ebenso sehr einem gesunden, naturwüchsigen Geschmack — ein herrliches Erbtheil der Bronzezeit — als der Beeinflussung durch den römischen Stil.

Das römische Blattwerk wurde von den Barbaren nicht adoptirt, obgleich es selbst in Scandinavien nicht an guten Vorbildern dazu fehlte. Man wird hierin einen Beweis sehen dürfen, dass die Aufnahme des römischen Stils nicht blos ein gedanken- und geistloses Copiren war; in diesem Falle würde man versucht haben, auch das klassische Laubwerk nachzubilden. Mit gesundem, besonnenen Urtheil eignete man sich nur an, was man verstand und vermochte, hauptsächlich lineare Ornamente und Profile. Hierin liegt übrigens zugleich ein Beweis, dass der Kunstsinn der Barbaren noch in dem ersten, kindlichen Stadium sich befand, wo das Blattornament weder verstanden noch geschätzt wird. Eine Ausnahme hiervon giebt es freilich. Man findet in der römisch-germanischen Periode zuweilen ein kleines dreieckiges und geripptes Blatt,*) welches einem römischen Motiv sehr ähnlich ist.

Wenn man aber bedenkt, dass dies das einzige Blattornament ist, welches in der ganzen nordischen Vorzeit von der Steinzeit bis an die letzte Periode des heidnischen Zeitalters vorkommt, wo zuerst wirkliche Blattmotive auftreten, die nicht etwa nordischen Ursprunges, sondern der irischen Kunst entlehnt sind (s. weiter unten), da kann kaum Zweifel

*) Vgl. z. B. Worsaae: Nordiske Oldsager 1859 F. 355 und 453; und 2 silberne Bügelfibeln von Schiersberg im Kieler Museum. K. S. 2020.

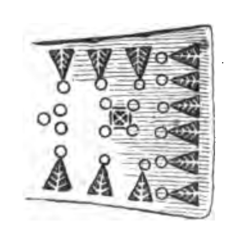
herrschen, dass genanntes Ornament rein zufällig von den Römern angenommen ist. Man könnte eher vermuthen, dass den Barbaren durch einen Zufall römische Stempel in die Hände gefallen seien, die später von

Fig. 6. Kopenh. Mus. C. 114.



Von einem Gebiss. Bronze 1/1.

Fig. 7. Kopenh. Mus. 5237.



Detail eines Goldringes 1/1.

diesen nachgebildet worden, als dass man in diesem völlig vereinzelt stehenden Fall, ein Ornamentmotiv aus der Pflanzenwelt entlehnt haben sollte.

Waren die Germanen*) demnach noch nicht so weit gediehen, ihre Ornamentik durch Motive aus der Pflanzenwelt zu bereichern, so waren sie doch nicht, wie in der Bronzezeit, auf lineare Ornamente beschränkt. In die römisch-germanische Periode fällt der Uebergang von einer Linienornamentik zu einer Thierornamentik, die Grundlage für die ganze Stilrichtung in den ersten Jahrhunderten nach der Völkerwanderung. Deshalb hat diese Periode eine so grosse Bedeutung, nicht allein für die Geschichte der nordischen Ornamentik und das ganze ältere Mittelalter: viel wichtiger ist es, dass man hier die Entstehung einer Thierornamentik beobachten kann, die, wie es scheint, in jeder natürlichen, ungestörten Kunstentwicklung den zweiten Hauptabschnitt in der Geschichte der Ornamentik bildet.

Die dritte und letzte Stufe, die Blattornamentik, erreichten die Stämme der Völkerwanderungen erst durch die karolingische Renaissance, Scandinavien vollends erst mit der Einführung des Christenthums und zwar nicht als Resultat einer selbstständigen Entwicklung, sondern

*) Der Name „Germanen" bezeichnet in dieser Abhandlung alle gothischen, germanischen und nordischen Völker miteinander.

durch Aufnahme aus einer fremden Kunst. Im Gegensatze hierzu werden wir sehen, dass die Thierornamentik nur zum Theil durch fremde Impulse hervorgerufen, grösstentheils aber einer selbstständigen Entwicklung entsprossen war.

Auf den zahlreichen Fundgegenständen aus der römisch-germanischen Periode, welche auf dem Ländergebiete zwischen der Donau und Scandinavien ans Licht gefördert sind, findet man nicht selten decorative Darstellungen von Thieren, mit unverkennbarem Gepräge, dass sie von einer nicht römischen Hand gebildet sind*); doch lassen die römischen Motive sich oftmals ohne Mühe nachweisen. Wenn Hippokampen und Centauren, Seeböcke (Havbukke) (Fig. 8) und Raubvögel mit einem Fisch in den Klauen**) neben anderen unbestritten römischen Darstellungen vorkommen, wenn Thier- und Menschenbilder nach klassischer

Fig. 8. Kieler Museum F. S.***)



Weise in Zonen geordnet sind, kann kein Zweifel obwalten, dass man es hier mit Nachbildungen römischer Darstellungen zu thun hat†). Von den vortrefflich gearbeiteten römischen Fabrikwaaren, die bis nach Scandinavien hinauf in grosser Anzahl gefunden werden, schlichen sich

---

*) S. Worsaae: Sleswigs Oldtidsminder S. 64; Engelhardt in den Aarb. for nord. Oldkynd. 1871 S. 450, 1873 S. 392 u. a. a. O.; Mémoires des Antiquaires du Nord 1870 S. 269.

**) J. C. Engelhardt: Thorsbjerg Mosefund Pl. 7 F. 7, Pl. 11 F. 47; G. Stephens: Runic monuments I S. 320 ff.; Mecklenburgische Jahrbücher 1870 Pl. 1 F. 5.

***) Aus dem Moorfunde von Thorsbjerg S. Engelhardt a. a. O. Pl. 11, Fig. 47.

†) Engelhardt in den Aarb. f. nord. Oldk. 1873 S. 293; O. Montelius: Antiquités Suédoises Fig. 474.

diese Thierfiguren in die Vorstellungen der Barbaren ein und gingen damit über in ihre Ornamentik.

Wie man die fremden Bilder auffasste sieht man in den barbarischen Nachbildungen römischer Münzen. Der Gesammteindruck wurde mit einer Gewissenhaftigkeit und Sorgfalt wiedergegeben, welche sogar dahin führten, die Inschrift durch sinnlose Zeichen nachzubilden*); aber das Détail konnte der Barbar weder sehen noch wiedergeben. Nach und nach entstanden beim Copiren Missverständnisse. Das ungeübte Auge erkannte z. B. auf dem Brustbilde des Kaisers nicht den Mantel mit der runden Schulterspange; in der Nachbildung wurde ein Vogel daraus, der unter dem menschlichen Kopfe in sich zusammenkriecht (Fig. 9)**). Das zeugt nicht von phantasievollem Verständniss oder selbstständiger Auffassung, es ist eine aus mangelnder Fähigkeit ein fremdes Kunstwerk richtig zu begreifen, hervorgegangene Missdeutung.

Fig. 9. Stockh. Mus. No. 420.



Goldbracteat 1/1.

Neben diesen Copien findet man indessen auch selbstständige künstlerische Leistungen, von welchen die Darstellungen auf den ältesten Goldbracteaten: Reiter, stehende Menschenfiguren und Thiere in Zusammenstellung mit menschlichen Köpfen die besten Beispiele geben. Die ganze Composition ist nicht römisch; in der gesunden, ehrlichen, wenngleich kahlen, flachen Behandlung des menschlichen Kopfes und der Thiere liegt ein eigenthümlicher Ernst, eine Kraft, eine Sorgfalt und

---

* Von den neueren Arbeiten über die Goldbracteaten seien hier genannt: Thomsen in den Annalen f. nord. Oldkynd. 1855; — P. G. Thorsen: De danske Runemindesmaerker 1864 S. 349; — O. Montelius: Från Jernåldern 1869; — G. Stephens: Old northern runic Monuments 1867—68, 2; — J. J. A. Worsaae in den Aarb. for nord. Oldk. 1870 S. 382; — Sophus Bugge ibid. Jahrg. 1871 S. 171; — O. Rygh in Christiania Videnskabs-Selsk. Forhandl. 1872 S. 33; — H. Hildebrand: Schweden im heidnischen Zeitalter, 1872 S. 34 ff.; derselbe im Månadsblad 1873 S. 1, 1877 S. 393; — L. Müller in Videnskabernes Selskabs Skrifter, hist. phil. Afdel. 5, 1, 1877.

**) Vgl. C. A. Holmboe: Guldmynten fra Aak, in d. Christiania Vidensk. Selsk. Forhandlinger 1874.

Breite, welche ausschliesslich dem barbarischen Künstler eigen ist. Das Profil des Kopfes aber erinnert stets an die Kaiserbilder auf römischen Münzen, die Zeichnung des Kopfes in derselben Grösse und Art, die Form der Goldplatte und vor allem die zusammenhängende Art und Weise der Zeichnung mögen der römischen Kunst entlehnt sein. Selbstständiger, aber weniger gelungen sind die ganzen Menschenfiguren. Die verschiedenen Gliedmassen stehen, wie es in primitiven Darstellungen zu geschehen pflegt, im Missverhältniss zu einander, durch übertriebene Bewegungen sucht man dem Bilde das Leben zu verleihen, welches man nicht auf natürliche Weise auszudrücken verstand, und die Schwierigkeiten, welche der Raum darbot, überwand man durch gewaltsame Wendungen und Verzerrungen.

Neben allen bedeutungsvollen Darstellungen auf den Golbbracteaten (vgl. Worsaae und L. Müller a. a. O.) die streng genommen ausserhalb der Grenze dieser Abhandlung liegen, giebt es auch manche andere bildliche Ornamente, die, wiewohl selbstständige Schöpfungen, doch immer den Stempel römischen Einflusses tragen. Die oft vorkommenden unbestimmbaren Thierfiguren, welche nur irgendwelche vierfüssige Thiere und Vögel, seltener Fische oder Schlangen darstellen (z. B. Fig. 10)*) stehen nichtsdestoweniger in gewissen Beziehungen zur römischen Kunst, indem der Gedanke Thierbilder als Decorativ zu wählen und in manchen Fällen auch die Methode der Auffassung und Wiedergabe der vollen, zusammenhängenden Figuren (der Stil) den Römern entlehnt sein dürfte. Sie setzen also durchschnittlich Bekanntschaft mit der römischen Kunst voraus; allein sie sind nicht römisch und weder unmittelbar noch mittelbar copiert. So augenscheinlich nun manche dieser Thiere nicht römisch sind, ist doch andererseits an dem Vorkommen wirklich römischer Elemente kein Zweifel. Diese Art von Thierbildern erscheint ausserdem erst in der römischen Periode, gleichzeitig mit der ganzen

Fig. 10. Kopenh. Mus. C. 1372.



Detail von einem silbernen Becher 1/1.

*) Z. B. auf den Bechern von Vallöby und Himlingöie, die später aufgesetzten Thierfiguren auf den Torsberger Brustplatten und zahlreiche Figuren auf den goldenen Hörnern von Gallehuus.

vollen Aneignung des römischen Geschmackes, und was geradezu entscheidend ist: sie verschwinden auch wieder mit der Periode. Trotz der Rohheit und mässigen Ausführung, wohnt ihnen mehr Kunst inne, sind sie zu gesund und naturgemäss, um sich unter den Händen der Barbaren behaupten zu können. Nach der Völkerwanderung erscheinen Thierfiguren, die in ganz anderer Weise construirt sind, rein ornamentale Formen, die in keiner Beziehung zur klassischen Kunst stehen.

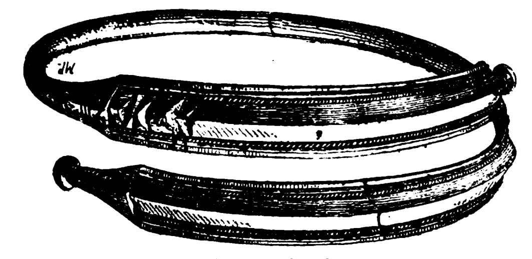
Wir finden nämlich in der römisch-germanischen Periode noch eine Serie von Thierfiguren, die ganz anderen Ursprunges sind als die oben erwähnten Klassen. Es sind offenbar Neuschöpfungen von Grund aus, selbstständig entwickelte decorative Details, welche den Römern nichts weiter schulden als das neue künstlerische Leben und die frische Production, welche durch die Berührung mit einer höheren Cultur wachgerufen wurden. Ueberschaut man die zahlreichen römisch-germanischen Funde und namentlich die grossen dänischen Moorfunde, da sieht man überall, aus allen Ecken und Kanten, an allen Spitzen und Zipfeln seltsame Thierköpfe hervorlugen. (S. z. B. Fig. 11—23 *). Sind dieselben den Römern entlehnt? Thierköpfe fanden allerdings in der griechisch-römischen Welt häufige Verwendung als Abschluss und Decorativ, an Löffeln, Kannen, an Stühlen und Tischen — überall findet man sie als abschliessendes Ornament. Da sind ganze Thierscharen: Löwe, Schwan oder Ente, Hund, Pferd, Esel, Widder, jedes plastische Thier hat seinen Kopf zur Decoration hergeben müssen. Aber von diesen Thierköpfen finden wir keinen einzigen bei den Germanen**). Hier sind es nur mit Augen und Schnabel ausgerüstete, im übrigen durchaus unbestimmbare

---

*) Bei Fig. 11 und 20 sieht man noch keinen eigentlichen Thierkopf; bei Fig. 13 ist die äussere Form des Kopfes angegeben, aber Augen und Schnauze fehlen; bei Fig. 15 sieht man einen offenen Schnabel, aber keine Augen; die übrigen Figuren geben Beispiele verschiedener vollständig ausgebildeter Thierköpfe.

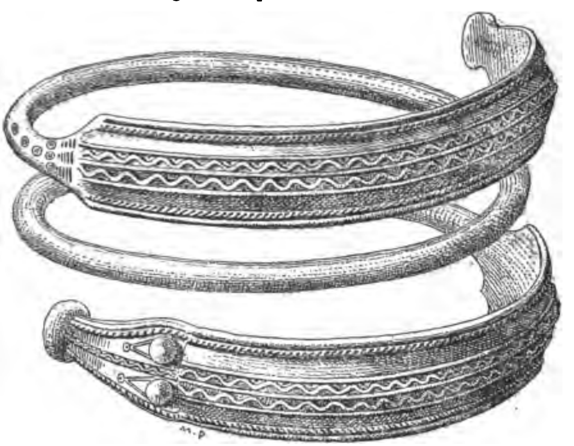
**) Hier und dort findet man allerdings Thierköpfe, welche in ähnlicher Weise nach römischen Vorbildern copiert sind, wie dies, nach dem was wir oben gesehen, mit vollständigen Thierfiguren geschah. Beispiele sind etwa der Kopf an dem Armringe Kopenh. Mus. C. 18889, das Bronzestück ebendaselbst C. 1318, die Fibula C. 1524 und die Ochsenköpfe als Endbeschläge an Trinkhörnern wie in den Aarb. f. nord. Oldk. og Hist. 1870. Pl. 9.

Fig. 11. Kopenh. u. Kieler Mus.



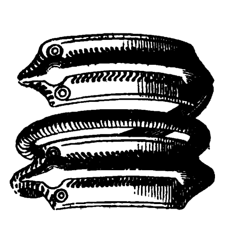
Goldener Armring.

Fig. 12. Kopenh. Mus. C. 1460.



Goldener Armring $^{2}/_{3}$.

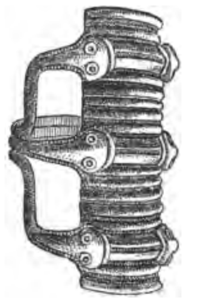
Fig. 13. Kopenh. Mus. 8557.



Fingerring von Gold $^{1}/_{1}$.

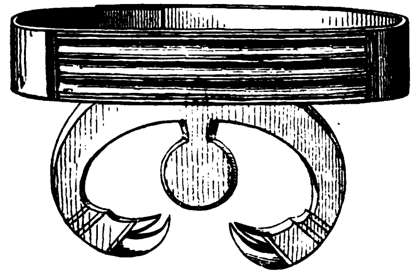


Fig 14. Kopenh. Mus. C. 2289.



Fingerring von Gold $^{1}/_{1}$.

Fig. 15. Kopenh. Mus. MDLXXIX.



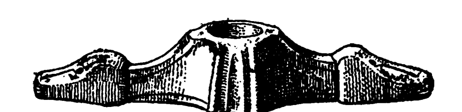
Mundblech einer Schwertscheide v. Bronze $^1/_1$.

Fig. 16. Kopenh. Mus. 22469.



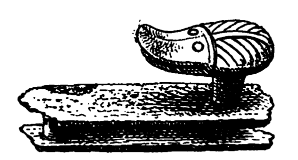
Mundblech einer Schwertscheide v. Bronze $^3/_4$.

Fig. 17. Kopenh. Mus. C. 46.



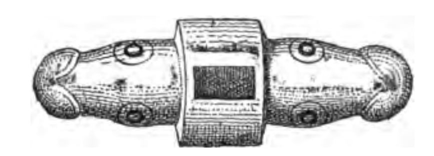
Krönung eines Schwertknaufes $^1/_1$.

Fig. 19. Mus. 19063.



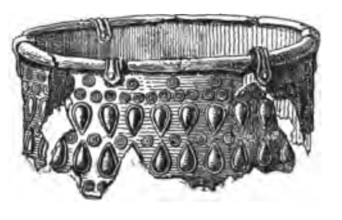
Beschlag mit Haken $^1/_1$, Bronze.

Fig. 18. Kopenh. Mus. C. 73.



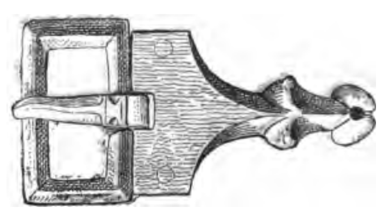
Krönung eines Schwertknaufes $^1/_1$, Bronze.

Fig. 20. Kopenh. Mus. C. 3074.



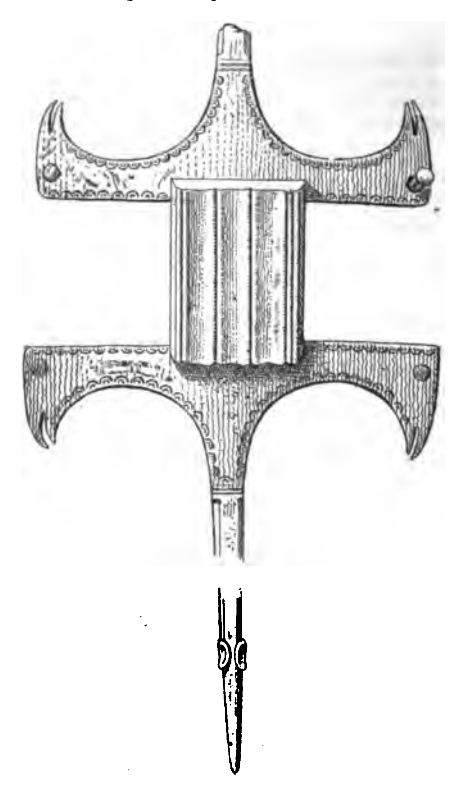
Beschlag eines Trinkhornes von Silber $^1/_2$.

Fig. 21. Kopenh. Mus. 25285.



Schnalle von Bronze $^1/_1$.

Fig. 22. Kopenh. Mus. 25258.



Beschlag einer Schwertscheide 1/1, in Bronze.

Fig. 23. Kopenh. Mus. C. 641.



Thongefäss 1/3.

Köpfe, aber characteristisch genug, indem sie das deutliche Gepräge völlig neuer noch unvollendeter Schöpfungen tragen *). Da sieht man ovale unten zugespitzte Felder, bisweilen leer, bisweilen mit zwei Augen versehen und in eine Schnauze auslaufend; ein krummer Zipfel wird gespalten, der Nagel mittelst welchen er befestigt, bildet das Auge; spitz auslaufende Enden bilden Köpfe, indem der Endknopf die Schnauze vorstellt und zwei seitlich angebrachte Puncte die Augen. Da ist eine beginnende Entwicklung. Noch sind die Köpfe an Enden und Ecken und begrenzte Felder gebunden, sie haben sich noch nicht über die Fläche ausgebreitet; alles ist, wie es in allen Anfängen zu geschehen pflegt, fein und sicher gezeichnet, scharf und sorgfältig geformt; dieselben Abschlüsse kommen bald mit, bald ohne Thierkopf vor, da sieht man alle Stufen und Uebergänge von den kaum angedeuteten Formen bis zur vollendeten Figur, die über das begrenzte Feld, welches Anlass zu ihrem Entstehen gegeben hatte, frei hinaustritt. Diese Verzierung ist nicht an bestimmte Gegenstände gebunden, sie entsteht wo sie ein passendes Feld, eine Spitze oder Ecke findet: an einem Schwertknauf, an dem Beschläge oder Mundblech einer Schwertscheide, an dem Henkel eines Gefässes, an einem Eimerbeschlage, an Pferdegeschirr, an Fibeln, bald an der Spitze der Nadelscheide, bald an dem Haken, der die Spiralrolle hält, u. s. w. Ueberall sind es Ort und Raum, welche die Form des Thierkopfes bedingen. Man steht vor der Bildung neuer Motive, deren Entwicklung auf ornamentalem Wege vor sich geht. Hätte man beabsichtigt gewisse Thiere, Hausthiere oder heilige Thiere, darzustellen, da hätte man die Vorbilder in der Natur gewählt; hätte man römische Thiere nachgebildet, da müssten sich diese Thiergestalten erkennen und bestimmen lassen. Nun aber ist der Thierkopf von rein zufälliger und wechselnder Form und lässt sich auf keine Thierfamilie in der Natur oder in der Kunst zurückführen. Bald gleicht er einem von oben gesehenen Vogelkopf mit langem spitzen Schnabel, bald würde man ihn mit einem Vogelkopf mit offenem Schnabel vergleichen; aber weiter als

*) Vgl. die Abbildungen in Professor Engelhardts Beschreibungen der grossen Moorfunde; — J. J. A. Worsaae: Nord. Olds. 1859 Fig. 330, 332, 433, 437; Montelius: Antiquités Suéd. Fig. 284, 285, 305, 318, 356; — Norwegische Aarsberetning 1875 Pl. 2 Fig. 11; 1877 Pl. 4 Fig. 18; — Aarb. f. nord. Oldk. 1877 S. 355 Fig. 13, S. 367 Fig. 25; — Meklenb. Jahrb. 1870 Pl. 1 Fig. 7 u. a. m. a. O.

zum „Vogelkopf“ oder „Thierkopf“ im allgemeinen kommt man mit der Bestimmung nicht. In dieser Periode, welche so kräftige künstlerische Impulse aus dem Römerstaate empfing, wurde den Gedanken und der Hand des Barbaren neues Leben eingeflösst. Er suchte neue Kunstformen und legte sich auf eine auf Thiermotiven basirende neue Ornamentik. Dass diese Entwickelung auf ornamentalem Wege und auf der Grundlage äusserer gegebener Formen vor sich ging, bezeugt, dass sie einem primitiven, unbewussten Kunstgefühl entsprang.



Fig. 24. Kopenh. Mus. 24452.

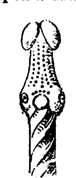


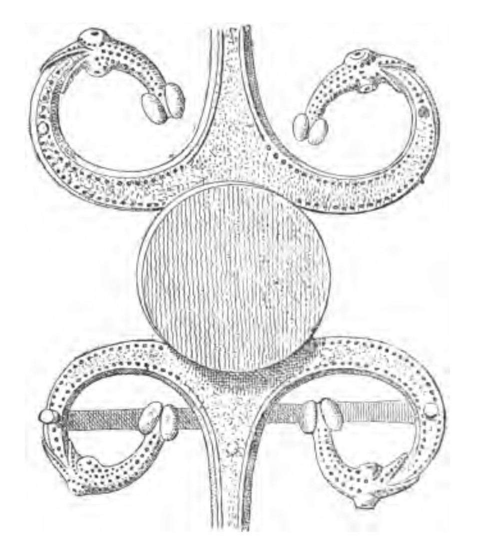
Griff eines Holzgefässes $^{1}/_{1}$.

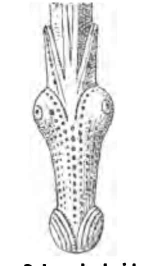
Nicht sobald war der Thierkopf als wesentliches Decorativ adoptirt, als sich gewisse Formen auszubilden begannen, die sich später mit grosser Festigkeit behaupteten; denn jeder Stil, er stehe noch so niedrig, sucht nach festen Formen. In denselben Funden, die wir hier in Betracht gezogen, kommen in der That drei verschiedene, bestimmt ausgeprägte Thierköpfe vor, welche sich später Jahrhunderte hindurch behaupteten und den Germanen über die Grenzen des Römischen Reiches folgten. Da ist zunächst ein von der Seite gesehener Vogelkopf mit stark gekrümmtem Schnabel durch eine Querlinie begrenzt; hinten am Kopfe liegt ein herabhängendes Band, an welches das Auge sich lehnt, und die untere Contourlinie des Kopfes bildet eine Spitze (S. Fig. 24). Die beiden anderen Köpfe, welche vierfüssigen Thieren zuzuschreiben sein würden, sind häufig von oben gesehen und kenntlich an den stark hervorstehenden Augen und der gespaltenen Schnauze (z. B. Fig. 25), oder an Querlininien über die Schnauze und den langgeschlitzten Augen, die nach hinten durch ein flaches Band begrenzt sind, welches sich nach der Schnauze zu verlängert. (Fig. 26.) Dies sind die Motive, welche später in dem Ornamentstil der Völkerwanderungs-

zeit eine Hauptrolle spielen, in jener Ornamentik, der man den Namen Drachen- und Schlangengeschlinge gegeben hat. Dass diese Bezeichnung wenigstens insofern unpassend ist, als man anfänglich garnicht daran gedacht hat, Drachen oder Schlangen darstellen zu wollen, kann man schon jetzt sehen. Die ersten Elemente der neuen Ornamentik entwickelten sich auf ornamentalem Wege und die ersten ausgebildeten Motive hatten keinen anderen Zweck als den der Ausschmückung.*)

Fig. 25. Kopenh. Mus. MDLXXXII.







Beschlag einer Schwertscheide von Bronze 1/1.

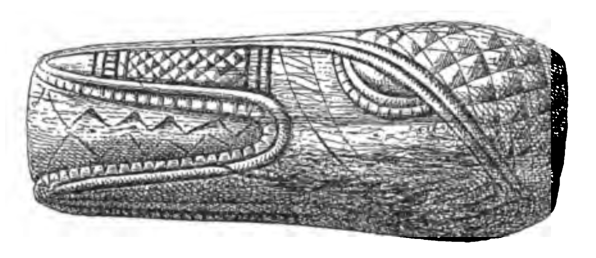
Man fragt vielleicht: Ist eine solche Entwicklung von Thiermotiven auf rein ornamentalem Wege überhaupt möglich? Verbirgt sich nicht irgend eine Idee in diesen neuen Schöpfungen, der Ausdruck zu geben jedenfalls ebenso wichtig war als einen neuen Ornamentstil zu schaffen? In dem was oben über die Weise, wie diese Thiergestalten zuerst auftreten, über ihre Form und örtliche Anbringung gesagt wurde, ist dieser Einwand schon zurückgewiesen. Wollte man dennoch annehmen, dass die ganze Bewegung von aussen gestützt wurde durch eine genaue Bekanntschaft mit ge-

*) Dass die Thiermotive durch einen Process allmäliger Entwicklung entstanden, ist freilich schon früher andeutungsweise ausgesprochen; allein der Gedanke ist nicht weiter verfolgt und die Anwendung des Materials war oftmals

wissen Thierformen, Hausthieren, heiligen Thieren, Opferthieren, gewöhnlichen Jagdthieren oder Geschöpfen der Phantasie oder religiöser Vor-



Fig. 26. Kopenh. Mus. 24789.



Thierkopf in Holz geschnitzt $^1/_1$.

stellungen, so wäre dies auf archäologischem Wege schwer zu widerlegen. Andererseits aber würde diese Annahme in dem gesammten archäologischen Material keine Stütze finden und man müsste die Beweise auf anderen Gebieten suchen. Selbstverständlich lässt sich die Entwicklung ornamentaler Thierbilder ohne allgemeine Vorstellung von Thieren nicht wohl denken, aber das Ornament giebt keine Ursache zu der Vermuthung, dass man dieses oder jenes Thier habe darstellen wollen.

---

missglückt, und zwar hauptsächlich in Folge des verwirrenden Ausdruckes Schlangen- und Drachengeschlinge. Dr. Rosenberg bemerkt z. B. in seinem oben citirten Werke I. S. 36, von der Abbildung einer Spange, dass „die Schnörkeln hier anfangen, Schlangengestalt anzunehmen.“ Das Object ist aber gerade ein Beispiel von der rückläufigen Bewegung, von der Auflösung des Thiermotivs. Glücklicher ist die Bemerkung S. 38, dass die „Filigranschnörkel in der mittleren Eisenzeit mehr und mehr die Gestalt von Schlangen annehmen und dass „die Schlangen lebendig werden“. Dr. Hildebrand zeigt in dem „älteren Eisenalter in Norrland“ S. 240 richtig, wie an gewissen Schmuckringen die Thierköpfe sich entwickeln (Vgl. Engelhardt in den Aarb. f. nord. Oldk. etc. 1873 S. 299 ff.) aber in „Statens historiska Museum“ S. 57 und im „Månadsblad“ 1873 S. 24 wird gerade der entgegengesetzte Gang der Entwicklung angenommen. Im „Månadsblad“ 1877 S. 556 spricht derselbe Verf. von einem „lebendig gewordenen Hakenkreuz“, und daran anknüpfend wird eine Schöpfungsgeschichte der Thierbilder dargelegt, welche in den Grundgedanken mit den hier oben ausgesprochenen Theorien übereinstimmt; aber die Anwendung ist nicht immer glücklich, weil Thierbilder verschiedenen Ursprunges in ein Verwandschaftsverhältniss zu einander gestellt werden.

Vielleicht wird es die hier ausgesprochene Auffassung unterstützen, wenn wir durch einige Beispiele zeigen, dass eine ornamentale Entwicklung von Thiermotiven kein ungewöhnliches Phänomen ist. Ein jeder, der eine grössere Serie römischer Fibeln vor Augen gehabt, wird beobachtet haben, dass in gewissen Formen Neubildungen von Thierköpfen sich vollziehen nnd zwar geschieht dies in einer ausgebildeten Kunstperiode mit einem Reichthum an Motiven. Da sind z. B. zahlreiche Fibeln gleicher Form und gleicher Construction, welche bald mit der bekannten Verbindung von Hohlstab und Rundstab abschliessen, bald in einem mehr oder weniger deutlich ausgeprägten Thierkopf.*) Man fand in der Profilirung des gewöhnlichen Abschlusses eine gewisse Aehnlichkeit mit einem Kopf und bildete einen solchen durch Anbringung zweier Augen und eines Rachens oder einer Schnauze; deshalb mangelt jede Aehnlichkeit mit irgend welchem klassischen Thierkopfe. Allbekannt ist ein griechisch-römisches Motiv: der mit einer Palmette abschliessende Gefässhenkel. Man zeichnete zwei Augen in die Voluten und verwandelte ihn damit in eine Schlange.**) Ein frappantes Beispiel der Bildung von Thiermotiven auf ornamentalem Wege gewährt eine Gruppe arabischer Metallgefässe. Die bekannten Laubschnörkel werden durch unbedeutende Veränderungen in Vogelgestalten umgewandelt.***) Aehnliches finden wir in allen Stilarten, in der Renaissanceperiode, im Mittelalter, und namentlich in der klassischen Kunst: an die Stelle einer todten Form setzt man ein entsprechendes Thiermotiv, doch wird dasselbe in höher entwickelten Kunstperioden der wirklichen Thierwelt entlehnt. Das umgebogene Ende am Stiele eines Simpulum wird ein Schwanenkopf mit gekrümmtem Schnabel; an dem Ausguss einer Kanne wird ein Löwenkopf mit offenem Rachen angebracht, die Füsse werden zu wirklichen Thierfüssen — überall die gleiche Umbildung. Die besten Parallelen für die Bildung der Thiermotive der römisch-germanischen Periode schöpft man aus der vorrömischen Eisenzeit und mehr noch aus der Bronzezeit, die auch aus anderen Gründen besondere Ansprüche auf unsere Aufmerksamkeit hat.

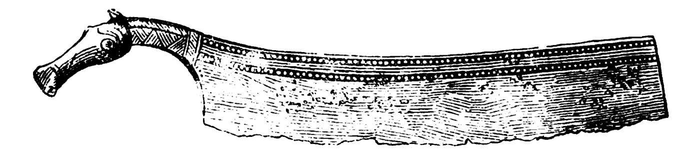
*) Im Museum zu St. Germain findet man grosse Serien dieser Fibeln. Abbildungen solcher z. B. bei Lindenschmit: Alterthümer u. s. w. II, 4. Taf. 5 und 10, Taf. 1.

**) J. B. Museum Gregorianum I. Pl. 58.

***) Prisse d'Avennes: L'art Arabe Pl. 168, 170—71.

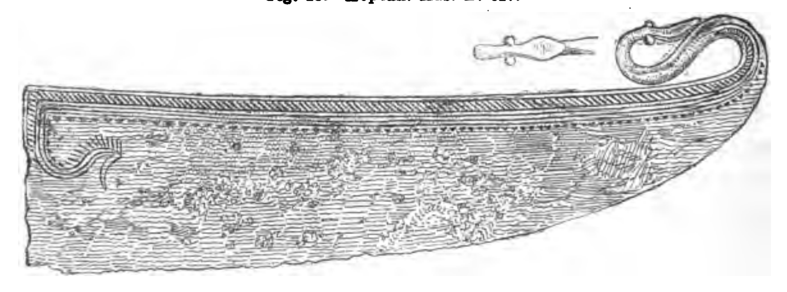
Man hat angenommen, dass sich in den Thiermotiven, deren Entwicklung wir oben geschildert, Traditionen aus einer älteren Periode kundgeben (S. S. 8). Die Ornamentik der Bronzezeit hat nämlich auch ihre Thiermotive und nichts scheint auf den ersten Blick wahrscheinlicher, als dass es diese sind, welche in der römischen Periode in neuer Gestalt auftreten. Vollständige Thierfiguren kommen in der Bronzezeit nur wenige vor; namentlich vierfüssige Thiere, Vögel und Fische; dahingegen begegnet man häufig Thierköpfen, welche bald Pferdeköpfen,

Fig. 27. Kopenh. Mus. 21040.



Bronzemesser 1/1.

Fig. 28. Kopenh. Mus. B. 617.



Bronzemesser. 1/1

bald Vogelköpfen gleichen, bald unvollendeten oder gemischten Formen, die man in der Natur nicht findet. (Z. B. Fig. 27—31.) Es fehlt also nicht an Vergleichspuncten für die Thierdarstellungen der Bronzezeit und diejenigen der römischen Periode, aber die Aehnlichkeit ist nur scheinbar. Bei näherer Betrachtung wird man sehen, dass die Motive dieser beiden Perioden in allen Details von Grund aus verschieden sind, und, was noch wichtiger ist, dass keine Uebergangsglieder beide Gruppen mit einander verbinden. Eine jede gehört ihrer Zeit an und hat ihren besonderen Ursprung. Die Motive der Bronzezeit stehen mit den Thier-

bildern der ganzen vorklassischen Zeit in Zusammenhang (S. weiter unten), die Formen der römischen Periode sind, wie oben gezeigt worden, viel später entstanden. Einen Zusammenhang dieser beiden Grup-

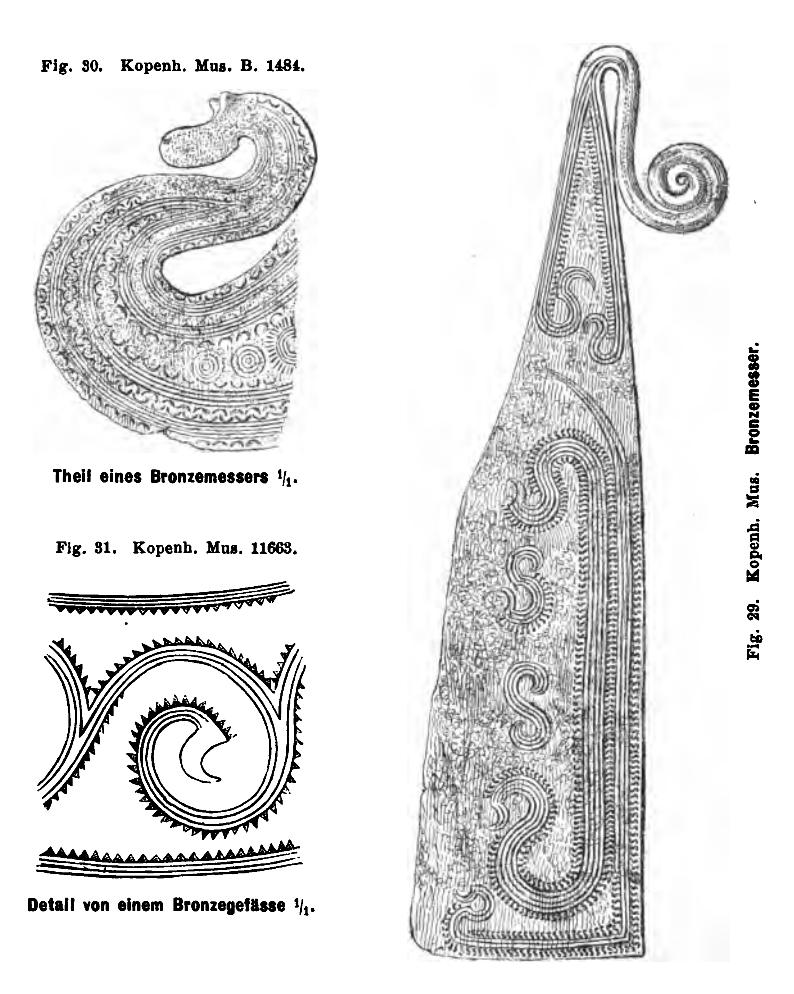


Fig. 30. Kopenh. Mus. B. 1484.

Theil eines Bronzemessers 1/1.

Fig. 31. Kopenh. Mus. 11663.

Detail von einem Bronzegefässe 1/1.

Fig. 29. Kopenh. Mus. Bronzemesser.

pen anzunehmen, der in dem vorliegenden Material nicht nachweisbar ist, würde nicht statthaft sein. Die allgemeine Aehnlichkeit ist dahingegen nach dem, was über die ornamentale Entwicklung der Thiermotive

gesagt ist, leicht begreiflich. Die Thierköpfe der Bronzezeit kommen am Ende oder am Abschluss eines Gegenstandes vor, entweder am Griffende eines Messers, am Henkel eines Bronzegefässes u. s. w., oder und zwar am häufigsten in der linearen Ornamentik. Die freien Enden der Linien krümmen sich und bilden Köpfe, aus den Spitzen und Winkeln der Ornamente heben sich Thierköpfe — wiederum unbestimmbare Formen, die nur im allgemeinen an Vögel, oder vierfüssige Thiere erinnern, wenn sie nicht etwa völlig willkürliche Mischformen oder gar in den Figuren aus denen sie entstanden, halb versteckt sind.*) Hier geht offenbar eine gleichartige Entwicklung vor sich, wie in der römischen Periode. Es ist eine auf der Grundlage der Bronzezeit beginnende Thierornamentik, welche schon durch die hier und dort erscheinenden vollständigen Thiergestalten sich einer weiteren Entwicklung fähig zeigt. Aber diese wurde nicht erreicht; die Bewegung erlitt durch einen von auswärts eingeführten neuen Stil plötzlichen Abbruch und die Thierfiguren der Bronzezeit verschwanden ebenso spurlos wie alle übrigen Motive derselben.

In ganz ähnlicher Weise müssen die Thiermotive in der ältesten Eisenzeit (Hallstatt- und la Tène Gruppe, late-celtic Stil) aufgefasst werden. Sie sind durch eine neue künstlerische Entwicklung in derselben Weise wie in der Bronzezeit entstanden; doch beruhen sie nicht mehr auf einem vorklassischen Stil, sondern stehen in Zusammenhang mit der griechischen und etruskischen Kunst. Auch damals wurden, wie in der römischen Periode, importirte Sachen unter den Barbaren verbreitet, die, von der überlegenen Kunst beeinflusst,

---

*) Wo der Thierkopf für sich allein vorkommt, ist es oft ein völlig ausgeprägter Pferde- oder Vogelkopf, der keinenfalls mit einer „Schlange“ verglichen werden kann, auch die Bezeichnung der gewöhnlichen unbestimmbaren Köpfe als „Schlangenköpfe“ entbehrt jeglicher Begründung. Man pflegt auch die mehr oder minder vollständigen Thiergestalten Schlangen zu nennen, obwohl wenige Bilder Aehnlichkeit mit derselben zeigen. In solchen Fällen wo diese Thiere mit Beinen ausgerüstet sind, von „laufenden Schlangen mit Beinen“ zu reden, ist absolut verkehrt. Was hier als Schlange erscheint, ist in Gemässheit des oben gesagten nur eine Verbindung zweier ornamentalen Elemente: einer S förmigen Linie und eines Thierkopfes. Ist die hier dargelegte Entwicklungstheorie für derartige Formen richtig, da sollte man lieber von den „ornamentalen Thiermotiven der Bronzezeit“ sprechen, als von „Schlangen und Drachen“, womit man leicht falschen Vorstellungen Raum giebt.

Thierbilder in fremdem Stil zu bilden sich bemühten, daneben aber Enden und Ecken in allgemeine Thierköpfe umzubilden begannen. Da stehen wir wieder vor einer in ihren Anfängen begriffenen Ornamentik, die niemals zur vollendeten Ausbildung gedieh, weil sie durch die römische Culturströmung Abbruch erlitt. Auch diese Motive stehen und fallen mit dem Stil des ganzen Zeitalters.

Hinter der römisch-germanischen Periode zurück erblicken wir demnach zwei verschiedene Versuche zur Entwicklung ornamentaler Thiermotive, den einen in der Bronzezeit, den anderen in der ältesten Eisenzeit, beide auf charakteristische Stilrichtungen gestützt, die eine weite Verbreitung hatten, gleichartige Anfänge einer neuen Ornamentik, die auf gleiche Weise durch von auswärts eingeführte Stilrichtungen unterbrochen wurden. Erst in der römisch-germanischen Periode sollte der Grund zu einer wirklichen völlig ausgebildeten Thierornamentik gelegt werden; denn hier wurde die Bewegung nicht unterbrochen. Sie gehörte einem Volke an, das sich zum Herrn von halb Europa aufwarf und dadurch dem Ornamentstil eine lange ungestörte Entwicklung sicherte.

III.

Die Ornamentik der Völkerwanderungszeit.

(Von der Völkerwanderung bis zu Karl dem Grossen.)

Die grosse Völkerwanderung, welche die römischen Lande mit gothischen und germanischen Stämmen überfluthete, war nicht blos eine äussere politische Begebenheit, die neue Herrscher über neue Reiche setzte. Die einwandernden Völker brachten ihre eigene Cultur mit über die Grenzen des römischen Reiches, und mit den eigenartigen communalen Verhältnissen und der ganzen Geistesrichtung der Eroberer wurde auch der germanische Kunststil auf römisches Gebiet übertragen, um da, wo bisher klassischer Geschmack die Alleinherrschaft behauptet hatte, die Oberhand zu erhalten. Die klassische Kunst wurde indessen nicht

besiegt, sondern nur für eine Zeit lang überwuchert. Ganz allmälig spross aus der barbarischen Schicht das römische Culturelement, getragen vom Christenthum, aufs neue hervor, und nach Verlauf einiger Jahrhunderte konnte unter dem mächtigen Beherrscher des neuen Kaiserreiches eine Renaissance erstehen, die mit dem klassischen Alterthum wieder anknüpfte und der germanischen Barbarei ein Ende machte.

Die Völker, welche das römische Reich stürzten, haben fast keine anderen Denkmäler hinterlassen als ihre Gräber, aber in diesen ist der Nachwelt ein vollständiger Bericht von ihrem inneren Leben und ihrer Cultur überliefert. Nichts schildert die neuen Herrscherstämme besser als die grossen Gräberfelder, wo die Krieger mit ihren Waffen und Geräth, die Frauen mit ihrem Schmuck und ihren Kostbarkeiten in langen Reihen nebeneinander liegen. Freilich geben nicht alle Friedhöfe gleiche Auskunft. Aus den Ländern, welche dem römischen Reiche spät einverleibt wurden, aus der Schweiz, dem südwestlichen Deutschland, Frankreich und England, liegt ein gewaltiges Material vor, welches vollständig zuverlässige Kunde von dem Geschmack und dem Stil jener Zeit geben muss. Aus Italien sind dahingegen wenig Funde bekannt*) und aus den früh romanisirten Gebieten in Afrika und Spanien noch weniger,**) was ebenso gut daran liegen kann, dass die römischen Traditionen dort die eingeführten fremden Elemente rascher verdrängt haben, als dass die Funde aus jener Zeit nicht genügend beachtet und gesammelt worden sind. Zugleich muss daran erinnert werden, dass überhaupt Alterthumsgegenstände aus dieser Periode selten bewahrt

*) Vgl. Lindenschmit: Alterthümer unserer heidnischen Vorzeit I, 4 Pl. 8 Fig. 1; — Franks: Horae ferales: Pl. 28 Fig. 1. Einige Gürtelspangen im British Museum. — Gastaldi: Iconographia di alcuni oggetti di remota antichità. S. 38; Funde aus den Gräberfeldern von Castellarano, Fabbrico, Montecchio, Ciano; im Museum zu Reggio; ein grösserer Fund von Testona in Claudio Calandras Sammlung in Turin. Fibeln mit Thierköpfen findet man in Guardabassi's Sammlung in Perugia (von Gubbio in Umbrien) und in Castellanis Sammlung in Rom (aus Mittelitalien); andere Gegenstände waren während des Congresses in Bologna 1871 ausgestellt. Gürtelspangen findet man ferner in dem Museum in Florenz (von Chiusi), Turin, Cagliari, welche Dr. Montelius in Rom gekauft hat. Alle diese Mittheilungen sind mir von Dr. Montelius freundlich zur Verfügung gestellt.

**) Vgl. José Amador de los Rios: Arte latino-bizantino. Madrid 1861. Das British Museum besitzt mehrere Gräberfunde aus Bone in Nordafrika.

sind in den Ländern, wo die christliche Lehre früh Boden gewann, indem der Brauch den Todten mit Grabgeschenken auszurüsten, nach dem vollständigen Siege des Christenthums allmälig aufhörte.*)

Bei der Untersuchung der den Völkern in Westeuropa in der Periode nach der grossen Völkerwanderung eigenen Ornamentik liegt es nahe den Ausgangspunct bei den Angelsachsen zu nehmen, wo man die einfachsten klarsten Verhältnisse erwarten darf. In England war die römische Cultur, die den neuen Herrschern entgegentrat, weniger befestigt und weniger verbreitet als in Gallien; das Christenthum drang erst später durch und konnten auch die Elemente der römischen Welt nicht so früh eingeführt werden als südlich vom Canal; nicht minder musste die isolirte Lage und das begrenzte Gebiet der Reinerhaltung des mitgebrachten Stils günstig sein.

Wollte man kurz angeben, worin die Eigenthümlichkeit der angelsächsischen Ornamentik besteht, so müsste man sagen: in einer üppigen Anwendung von Thiermotiven. Die linearen Elemente spielen keine Hauptrolle und das ornamentale Blattwerk mangelt in der vorchristlichen Zeit vollständig. Beim ersten Blick erscheint nun diese Thierornamentik reich und voll Abwechslung. Wohin man das Auge richtet: ein Gewirre der verschiedensten Bilder; aber das ist nur scheinbar, in Wirklichkeit liegt nur eine kleine Anzahl von Grundformen vor, Thierköpfe und ganze Thierfiguren, deren Auflösung, Umbildung und Zusammensetzung die ganze bunte Abwechslung verursachen.

Die Thierköpfe sind dieselben, denen wir in der Zeit vor der Völkerwanderung begegneten (S. oben S. 32—34.) Am häufigsten ist der von oben gesehene langgestreckte Kopf mit stark hervorspringenden Augen und stark vortretenden Nüstern,**) in der vollendeten Ausführung würde man ihn als Pferdekopf bezeichnen. Der andere vorhin erwähnte lange Thierkopf kommt seltener vor. In der Mitte des Kopfes liegt auch hier ein Band, das sich am Hinterkopf theilt, und von einem Bande oder einigen quer über die Schnauze laufenden Strichen gekreuzt

*) Wann der Brauch die Gräber mit Beigaben auszustatten aufgehört, ist eine noch nicht genügend untersuchte Sache. In Betreff Frankreichs bezeugen mannigfache Funde, dass man diesem Brauch noch in christlicher Zeit lange gehuldigt. (Vgl. Revue archéologique, Paris 1879 S. 194 und E. Fleury: Antiquités et monuments etc. 2.)

**) Z. B. Neville: Saxon obsequies, London 1852, Pl. 8. Fig. 73 u. 143.

wird. Die Augen sind hinten durch ein Band begrenzt und alsdann lang geschlitzt, oder sie liegen frei und sind alsdann rund.*) Bei dieser Figur könnte man an ein aufgezäumtes Pferd denken. Ausser diesem Thierkopf begegnet man dem oben beschriebenen Vogelkopfe mit kräftigem stark gekrümmten Schnabel; um die Stirn liegt ein Band, welches sich hinten um den Kopf zieht und in einen niederhängenden Zipfel endigt. Das Auge liegt unmittelbar vor dem Bande und die Unterseite des Kopfes bildet oft einen Winkel.**) Der Schnabel ist bisweilen geöffnet und der obere und untere Theil gleichen gekrümmten auseinandergebogenen Kiefern.***)

Diese drei Thierköpfe kehren immer und immer wieder und zwar mit sorgfältigster Bewahrung aller einzelnen Züge. Daneben giebt es indessen auch ungenügend oder unvollständig gezeichnete Köpfe, in denen man erst bei genauer Betrachtung eine der typischen Formen wieder erkennt; auch sind die Köpfe ohne ausgeprägte Kennzeichen oder andere Details als eine etwas breitere Nackenpartie und zwei spitzauslaufende Kiefern, die bald geschlossen, bald aufgesperrt sind. In der einfachsten Form ist der Kopf durch einen kleinen Kreis mit zwei kurzen im spitzen Winkel zusammenstossenden Strichen bezeichnet. Alle diese Formen müssen als unbestimmte und zufällige betrachtet werden, obschon einige derselben in wesentlich unveränderter Gestalt häufig wiederkehren.

Unter den vollständigen Thierfiguren begegnet man am häufigsten dem vierfüssigen Thier und zwar von der Seite gesehen. Ist es vollständig ausgeführt, da hat es einen kurzen krausen Schwanz, ein nach vorn gedrehtes Vorderbein und ein einwärts unter den Leib gebogenes oder über den Rücken gelegtes Hinterbein.†) Seltener kommt ein Vogel vor mit dem oben beschriebenen Kopf, kurzen Flügeln, kurzem Schwanz

---

*) Z. B. J. Y. Ackermann: Remains of pagan saxondom, London 1855, Pl. 29, Fig. 3; eine Fibula von Malton, Cambridgeshire im British Museum.

**) Z. B. B. Fausett: Inventarium sepulchrale, London 1856 Pl. 1. unterste Abtheilung; Faversham der Fund im South Kensington Museum Nr. 1099 a.

***) Z. B. Neville a. a. O. Pl. 17, Fig. 81; — Faussett a. a. O. Pl. 1, oberste Abtheilung.

†) Z. B. Ackermann a. a. O. Pl. 19, Fig. 4 und 7; — Faussett a. a. O. S. XXIX Fig. 3.

und gekrümmten Zehen.*) Ausnahmsweise findet man endlich ein schlangenförmiges Thier mit einem der characteristischen Köpfe und kurzem nach dem Ende zu abgespitzten Körper.**)

Das sind die sämmtlichen Elemente der angelsächsischen Thierornamentik; unleugbar eine grosse Armuth an Motiven; allein durch die eigenthümliche Behandlung, die sowohl mit dem Material als mit der Technik in Zusammenhang steht, und durch die durchgreifende Weise, in der die Grundmotive aufgelöst, zusammengesetzt und umgebildet werden, wird eine überaus reiche Abwechslung erzielt.

Auf Bronze wurden diese Thierbilder fast immer in vertieften Linien ausgeführt; Hauptumrisse und Ausfüllung der Flächen mit Strichen. Aber auch die Umrisse und Zeichnungen der einzelnen Partien (Kopf, Rumpf, Gliedmaasen) waren in gleicher Weise durch Einschnitte bewerkstelligt, was für das Schicksal der Thiermotive von Bedeutung ward, indem dadurch die Trennung der einzelnen Partien und zuletzt eine vollständige Auflösung herbeigeführt wurde. Die Zeichnung der inneren Partien in stark vertieften Linien verlieh dem Bilde das Aussehen, als sei das Thier aus für sich bestehenden Gliedmassen: Kopf, Leib etc. zusammengesetzt, und ferner als seien Glieder und Kopf aus einzelnen losen Theilen zusammengefügt. Die Thierfiguren wurden in Folge dessen als zusammengesetzte Motive aufgefasst und in ihre einzelnen Bestandtheile zerlegt. Daraus folgte, dass auch die einzelnen Theile als ornamentale Elemente verwandt wurden; Kopf***) und Beine †) wurden als fertige Motive betrachtet und konnten in der Zusammensetzung mit Bandschnörkeln und linearen Ornamenten für sich allein als Decorativ benutzt werden.

Eine andere Folge der Auflösung war, dass die Gliedmassen der Thierfiguren willkürlich abgetrennt wurden, was zu einer völligen Zerstörung der Motive führte. Bei dem von oben gesehenen langge-

---

*) Faussett a. a. O. Pl. 8, Fig. 5; — John Brent: Antiquities in the Canterbury Museum. Canterbury 1875 Nr. 355 (schlechte Abbildung).

**) Z. B. C. Roach Smith: A catalogue of anglosaxon antiquities. London 1873 Nr. 1251; — Ackerman a. a. O. Pl. 11, Fig. 4; — Faussett a. a. O. Pl. 4 Fig. 10 und Pl. 11 Fig. 5.

***) Z. B. Akerman a. a. O. Pl. 20 Fig. 1 und Pl. 40 Fig. 1.

†) Z. B. Akerman a. a. O. Pl. 19 Fig. 6; Pl. 15 Fig. 3 (schlechte Abbildungen).

streckten Kopfe fiel z. B. die Schnauze weg und nur die Nackenpartie mit dem Auge blieb *). Bei dem Vogelkopfe wurde der Schnabel weggelassen und der Kopf bestand nur aus einem offenen Bogen mit einem Auge **). Die Füsse und der grösste Theil der Beine fielen weg und von dem Thiere blieb nur noch der Kopf mit dem Rumpf und zwei Schenkeln, die einer Oese oder einer gebogenen Linie gleichen. Das Ablösen wurde noch weiter getrieben. Man findet in der angelsächsischen Ornamentik Thierköpfe mit einem kleinen Stück vom Rumpf und nur einem Bein ***) oder mit Rumpf und einem Schenkel †); Köpfe an denen ein Bein oder ein kleines Stück vom Rumpf hängt ††) u. s. w. Dieses Ablösen der Gliedmaasen lässt sich an einer Serie gleichartiger Fibeln beobachten, wo alle Uebergangsformen vorkommen, von der mit Kopf, Rumpf und Beinen ausgerüsteten Thierfigur bis zu einem letzten Ueberbleibsel des Kopfes: einem Halbkreis mit zwei Linien, die in einem Winkel zusammenstossen †††). So vollständig konnte die Technik im Verein mit auffallender Gleichgültigkeit und Mangel an Sinn für Klarheit und Ordnung die ursprünglich vollständige Thierfigur zerstören.

Etwas ähnliches sehen wir in den Leistungen der Goldschmiedekunst, in welchen die Zeichnung oft in Goldfäden und Perlen ausgeführt ist. In dieser Filigranarbeit wurden die Figuren oft fadenartig gestreckt, man begnügte sich das Thier mit einigen Linien zu zeichnen und bildete die

---

*) Z. B. Akerman a. a O. Pl. 7 und Pl. 19 Fig. 4.

**) Z. B. Faussett a. a. O. Pl. 3 Fig. 3; die Fibeln von Wight im British Museum, s. Hillier: History of the isle of Wight.

***) Z. B. John Brent: Saxon cemetery at Sarr, London 1864—68 S. 51 und Antiquities in the Canterbury Museum Nr. 355.

†) Z. B. Roach Smith a. a. O. No. 9701; — Fausett a. a. O. Pl. 1 oberste Abtheilung.

††) Z. B. Faussett a. a. O. Pl. 1 Fig. 1 oberste Abtheilung runde Fibula im Funde von Faversham im British Museum.

†††) Z. B. Akerman a. a. O. Pl. 94 Fig. 5; — Fausset a. a. O. Pl. 2 Fig. 3 und Fig. 8 und Pl. 3; — John Brent: Antiquities u. s. w. No. 354; — der Fund von Wight im British Museum, s. Hillier a. a. O.; — der Fund von Faversham im South Kensington Museum, s. Roach Smith a. a. O.; — Neville a. a. O. Pl. 3 Fig. 172; — Mr. Evans Sammlung; — James Douglas: Nenia Britannica, London 1793 Pl. 8 Fig. 1; — Akerman: An archaeological Index, London 1847, Pl. 16 Fig. 7; Roach Smith: Antiquities of Richborough, Reculver and Lymne, London 1850 Pl. 17 Fig. 18.

einzelnen Partien mittelst besonderer Drähte, welche lose mit dem übrigen zusammengefügt wurden. Das Ganze glich einer zufälligen Sammlung einzelner Motive, die je nachdem der Platz oder die Laune es forderten, gebogen und verschoben werden konnten. War die Fläche zu klein für das Bild, wurden grössere oder kleinere Theile fortgelassen; sollte eine grosse Fläche ausgefüllt werden, so wurde um dem Geschmack, welcher die Bedeckung des ganzen Raumes forderte, zu gehorchen, Körper und Gliedmassen nach Bedarf gedreht und ausgereckt. Da die Arbeit meistens sehr mässig ausgeführt wurde und die Motive von Geschlecht zu Geschlecht vererbten, so entstanden nach und nach jene bekannten fadenartigen Filigranthiere mit Ueberresten von Kopf und Beinen oder mit langen verschlungenen Kinnladen und Grundlinien*). Die bandförmigen Thierfiguren gehörten fortan zum Stil, und wurden nun auch in Goldblech ausgetrieben, wozu durchaus keine technischen Gründe vorlagen**).

Durch dieses Abwerfen und Auflösen war die angelsächsische Ornamentik auf dem besten Wege völliger Vernichtung, und man würde bald genug dahin gekommen sein, wäre der Zerstörung nicht von anderer Seite entgegen gearbeitet. Durch das Zusammenfügen und Umbilden entstanden bestimmten Regeln gemäss neue Motive; denn selbst eine so ungebundene Stilart wie die angelsächsische hat ihre Gesetze, welche nicht verletzt werden. Das Zusammenfügen beschränkte sich auf die Thierköpfe, die unmittelbar hinter oder neben einander zusammengestellt wurden***). Als die ursprünglichen Köpfe vollständig aufgelöst waren, als die Umrisse der Kiefer und des Kopfes in feine Linien ausliefen, wurden allen diesen losen Enden neue Köpfe angesetzt und damit ein System von Köpfen geschaffen, welche so zu sagen aus dem ursprünglichen decorativen Kopf heraus wuchsen.

Hand in Hand mit solchem Zusammenfügen arbeitete die Umbildung, wodurch eine neue Ordnung in die durch Fortwerfen einzelner

---

*) Z. B. John Brent: Saxon cemetery at Sarr S. 28; — Fausset a. a. O. Pl. 1 oberste Abtheilung.

**) Z. B. John Brent ibid. S. 32; — C. Roach Smith: A Catalogue etc. No. 1142.

***) Z. B. Akerman: Remains etc. Pl. 40 Fig. 1, u. eine Fibula v. Kenninghall, Norfolk in Mr. Evans Sammlung.



Theile zerstörten Motive gebracht wurde. Als das schnabelförmige Vorderstück des Kopfes weggefallen war, und nur die offene Bogenlinie des Hinterkopfes über dem Auge blieb, wurde durch kleine Veränderungen ein neuer Kopf mit offenem Rachen geschaffen*). Auch durch Einschieben von einem Paar Querstrichen liessen sich neue Köpfe bilden: die Biegung zwischen dem Schnabel und Hals des Vogels oder der Winkel zwischen den Kinnladen wurde durch ein Paar Striche abgeschnitten, ein Paar Puncte hineingesetzt und damit war ein neuer Kopf geschaffen**). Oftmals strebte man indessen nicht nach einer Neuordnung der zerstörten Motive, sondern suchte das Feld auf irgend welche Weise auszufüllen. Ein rohes sinnloses Strichsystem trat dann an die Stelle der aufgelösten Thierfiguren, oder man nahm seine Zuflucht zu ganz neuen Elementen. An die Stelle, welche früher die hervortretenden Nüstern des Thierkopfes eingenommen hatten, setzte man z. B. ein Paar grosse Spiralen, oder man liess die Schnauze in eine grosse Platte ausgehen u. s. w.***).

Auflösen und Wegwerfen, Zusammenfügen und Umbilden, herrschten vor in der angelsächsischen Ornamentik und dies waren die Faktoren, welche die wenigen Motive ins unendliche vervielfältigten. Eigentlich neues kam indessen nie dabei heraus. Ueberall erkennt man die oben beschriebenen Elemente wieder und trotz ihrer Anwendung durch Jahrhunderte entwickelte sich kein höherer Stil daraus. Die angelsächsische Kunst kam nie über die Thierornamentik heraus. Das Resultat der ganzen Periode war Auflösung der Grundformen, ein wildes Gewirre und eine willkürliche Ueberfüllung mit den Ueberresten einer zerstörten Ornamentik †).

Wenden wir uns von den Angelsachsen zu den Reichen der Völkerwanderung südlich des Canals, zu den Franken, Alemannen, Burgundern, Longobarden u. s. w., so finden wir auch dort die Thiermotive als hauptsächliches Kennzeichen des herrschenden Kunststils. Neben den viel-

---

*) Z. B. Faussett a. a. O. S. XXIX Fig. 3; — Akerman a. a. O. Pl. 29 Fig. 1.

**) Z. B. Archaeologia, London 35 Pl. 12 Fig. 17 (nicht zufriedenstellende Abbildung).

***) Z. B. Neville a. a. O. Pl. 4 Fig. 95 und Pl. 8 Fig. 116.

†) Z. B. Akerman a. a. O. Pl. 16: Archaeologia, London 41 S. 479.

fach benutzten Thierköpfen, sehen wir am häufigsten jenen oft beschriebenen Kopf mit dem Bande über der Schnauze und hinter den Augen *) und den Vogelkopf mit dem hinten niederhängenden Bande **). Aber neben diesen Motiven, welche den angelsächsischen völlig gleich sind, erscheint auf dem Festlande ein kleiner kreisrunder Kopf mit krummem Schnabel, der zwar wenig characteristisches hat, aber doch wegen seiner constanten Gestalt und häufigen Anwendung als eine eigene Form betrachtet werden muss ***). Viel öfter als bei den Angelsachsen begegnet man ferner Thierköpfen ohne characteristische Kennzeichen und feste Form. Es liessen sich freilich auch darin Serien gleichartiger Köpfe unterscheiden, deren Contouren in gleicher Weise gegeben, deren Kinnladen und Augen sich gleichen und offenbar nach demselben Muster gebildet sind; aber die Formen sind so wenig eigenthümlich entwickelt, und gehen so unmerklich in einander über, dass es kaum der Mühe lohnen würde sie zu classificiren. Es lag hier sicher nicht in der Absicht bestimmte Formen inne zu halten, sondern nur Thierköpfe in dem allgemeinen Stile jener Zeit darzustellen.

An vollständigen Thiergestalten treffen wir den Vogel mit einem der oben beschriebenen Köpfe †), schlangenähnliche Gestalten mit einem jener beschriebenen unbestimmbaren Thierköpfe und bandförmigem Körper ††), der oft in Bandgeschlinge übergeht, und einem mehr oder weniger vollständig ausgeführten vierfüssigen Thiere, welches den angelsächsischen in hohem Grade ähnlich ist †††).

---

*) Z. B. Lindenschmit: Hohenzollersche Sammlungen zu Sigmaringen, Mainz 1860, Pl. 1 Fig. 10; — Abbildungen von Mainzer Alterthümern, Mainz 1851, III Pl. 1 Fig. 3—6.

**) Z. B. Collection Caranda Pl. 29 Fig. 10; — Franks: Horae ferales Pl. 28 Fig. 1.

***) Z. B. Collection Caranda Pl. 36 Fig. 12; — H. Baudot: Sépultures des barbares de l'époque Mérovingienne, Dijon et Paris 1860 Pl. 26 Fig. 11.

†) Z. B. Anzeiger für Schweizerische Alterthumskunde 1876 Pl. 11 Fig. 7; — Collection Caranda Pl. 36 Fig. 11 und 14.

††) Z. B. Baudot a. a. O. Pl. 10 Fig. 13; — Gürtelspange von Villeret, Aisne (Pariser Ausstellung 1877); — Gürtelspange von Palez-le-Bocage, Seine et Marne (Museum in St. Germain); — Franks: Horae ferales Pl. 28 Fig. 1.

†††) Z. B. Lindenschmit: Altherthümer unserer heidnischen Vorzeit I 5 Pl. 8 Fig. 2; — Mundblech der Schwertscheide von Chelles, Oise, im Museum zu St. Germain.

In der Gruppe des germanischen Continents finden wir also dieselben Motive wie in der angelsächsischen Ornamentik; doch sehen wir dort einen Vogelkopf, der bei den Angelsachsen nur ausnahmsweise vorkommt, und andererseits bei diesen den langgestreckten Thierkopf, den man südlich des Canals nicht findet*). Auch kommen die einzelnen Motive nicht gleich häufig vor. Die Schlangen oder richtiger das Bandgewinde mit Thierkopf sind bei den Angelsachsen sehr selten, wohingegen im Süden die vollständigen Thierfiguren weniger häufig sind. Im übrigen bemerkt man in den Details, in dem Bau der Thiere, in der Stellung, in der Art und Weise wie der Kopf und die Glieder gezeichnet sind, so viele leichte Nuancen, dass man trotz der allgemeinen Aehnlichkeit doch selten im Zweifel bleibt, wo dieses oder jenes decorative Object zu Hause gehört.

Aehnliche kleine Unterschiede lassen sich trotz einer allgemeinen Uebereinstimmung in der Benutzung der Motive nachweisen. Das angelsächsische Auflösen und Wegwerfen macht sich auch auf dem Continent bemerkbar. Gleichwie bei den Angelsachsen, werden in Folge eines gleichen technischen Verfahrens auch hier die einzelnen Partien als lose zusammengefügt betrachtet, und in Folge dessen das Bild aufgelöst und die Bruchstücke wieder benutzt. Neben dem vollständigen Thier mit Vorder- und Hinterbeinen, finden wir Thiere mit nur einem Bein**) und Figuren, wo der ovale Schenkel der einzige Rest des Beines ist, oder wo nur ein bandförmiges Stück vom Rumpfe übrig geblieben***). Uebrigens ist das Abwerfen der einzelnen Theile hier weniger leicht verständlich als in der angelsächsischen Ornamentik, weil, wie schon

---

*) In Südengland finden sich ausnahmsweise einige Objecte, die aus Frankreich eingeführt sein dürften und umgekehrt sind südlich vom Canal einzelne angelsächsische Formen gefunden. Der langgestreckte Thierkopf mit der Bandeintheilung ist in der Festlandgruppe bisweilen von der Seite dargestellt, wodurch das Band über der Schnauze auch kenntlich wird. S. z. B. Lindenschmit a. a. O. II, 11 Tafel 5 Fig. 5 und II, 12 Tafel 5 Fig. 6. Der öfter vorkommende Wildschweinskopf darf jedoch hiermit nicht verwechselt werden. Die Füsse sind oft wie ein zugespitztes in der Mitte tief geschlitztesBlatt dargestellt. S: Lindenschmit a. a. O. II, 12 Tafel 5 Fig. 6 und I, 9 Tafel 7.

**) Z. B. Lindenschmit a. a. O. II, 12 Pl. 5 Fig. 6 und Abbildungen von Mainzer Alterthümern III, Pl. 1 Fig 5; — desgl. ein eiserner Gürtelhaken im Museum zu Bern.

***) Z. B. Lindenschmit a. a. O. I, 5 Pl. 7 Fig. 9 und I, 7 Pl. 7. Fig. 12.

gesagt, die vollständigen Thierbilder seltner vorkommen. Der von oben gesehene gestreckte Kopf ist zwar bisweilen stark verkürzt, aber eine vollständige Abtrennung oder Auflösung der Vorderpartie ist äusserst selten*), und deshalb fehlt auch die angelsächsische Umbildung der übrig gebliebenen Theile; kurz im ganzen ist das Auflösen und Ablösen nicht so bewusst, nicht nach so festen Regeln geschehen, wie bei den Angelsachsen.

Ein Zusammenfügen von Thierköpfen findet zwar auch hier in gleicher Weise statt wie nördlich des Canals, doch begnügt man sich oft mit einer rein äusserlichen Zusammenstellung. Knöpfe in Gestalt von Thierköpfen werden an einander gereiht und nach aussen eine neue Reihe von Köpfen angefügt; um den Kopf ist ein breites Band gelegt, das in andere Köpfe ausläuft, u. dgl. m. Die angelsächsische Sammlung von Thierköpfen, wo die einzelnen Linien in Thierköpfe enden, findet man auf dem Festlande äusserst selten **). Dahingegen begegnet man anderen Verbindungen, die sich im Norden nicht nachweisen lassen. Die Kinnladen oder das Nackenband und der Unterkiefer zweier verschiedener Thierköpfe fliessen z. B. in einander ***); der Hals und der Rumpf an einem Kopfe bilden die untere Kinnlade eines zweiten Kopfes †), ein Theil des Kopfes, Kinnladen, Querband, oder Hinterkopf laufen in einen Fuss aus ††) u. s. w. Hauptsächlich aber ist es die häufige Benutzung verschlungener und geflochtener Bänder, welche der Thierornamentik auf dem Festlande einen besonderen Character verleiht. Die Köpfe werden nämlich in das Geflechte hineingeschoben oder an die Enden der verschlungenen Bänder gesetzt, wodurch Figuren entstehen, die eine gewisse Aehnlichkeit mit Schlangen haben †††). Man spricht deshalb auch gern von Schlangen in dieser Ornamentik, obwohl oftmals nur rein äussere

*) Z. B. ein Mundblech an einer Schwertscheide von Chelles, Oise; ein kleines Silberbeschlagstück von St. Denis, beide im Museum zu St. Germain.

**) Z. B. Lindenschmit a. a. O. I, 12 Pl. 7 Fig. 7.

***) Nach Aufzeichnungen in den Museen zu St. Germain und Lüttich.

†) Z. B. Cochet: Le tombeau de Childéric, Paris 1859 S. 198. Aufzeichnungen im Museum in Mainz.

††) Z. B. Lindenschmit a. a. O. I, 9 Taf. 7 Fig. 1; — Gürtelspangen in den Museen in Stuttgart, Karlsruhe und Wiesbaden.

†††) Z. B. Collection Caranda Pl. 26 Fig. 1; — Lindenschmit a. a. O. I, 5 Taf. 7 Fig. 7.

Verbindungen zweier Ornamentmotive: Thierkopf, und Bandgeflecht, vorliegen, wobei, wie genaue Beobachtungen bestimmt zeigen, es niemals in der Absicht lag, Schlangen darzustellen. Der Kopf ist nämlich an beiden Enden des Bandes angebracht und gleicht oft einem Vogelkopf.*) Wie die Köpfe so sind auch bisweilen einzelne Gliedmassen mit dem Bandgeflecht**) verknüpft, was lediglich eine Folge der Auflösung der Formen ist, die gestattet, einzelne Theile der Thierfigur als selbstständige Motive zu benutzen und mit anderen decorativen Elementen zusammen zu setzen. Besonders oft kommt das Bandgeflecht ohne Thierköpfe vor, und selbst wo diese angefügt sind, behält das Band immer seinen Character als solches, indem es stets von gleicher Breite ist und verziert, verschlungen oder geflochten wird. So wenig in allen diesen Fällen von Schlangen die Rede sein kann, so wenig darf man diese Benennung auf jene bandförmigen Thierfiguren anwenden, die durch eine dem Stil eigenthümliche Verlängerung des Hinterkopfes oder durch Abwerfen der Glieder entstanden sind. Ein Stumpf von einem Bein oder von dem Schwanz, der oft an dem langgestreckten Rumpfe hängt, zeugt davon, dass die Grundform ein vierfüssiges Thier war, welches nach und nach dergestalt entstellt worden. Uebrigens kommen, wie schon gesagt, bisweilen wirkliche kleine Schlangen mit dünnem abgespitzten Leibe vor***); nur darf man nicht vergessen, dass sie selten erscheinen und dass diese Figur eine durchaus untergeordnete Rolle spielt. So wenig wie die Schlange dem Ornamentstil seinen eigenartigen Character verleiht, so wenig darf derselbe nach ihr benannt werden, es wäre deshalb richtiger statt der Bezeichnung „Schlangenornamentik" den Ausdruck „Thierornamentik" zu adoptiren.

Wir haben die Ornamentik auf dem Gebiete der Völkerwanderung auf dem Continent bisher als eins betrachtet, weil sie im Grunde sich überall ähnlich ist. Gleichwie gewisse Waffen- und Schmucktypen, ausschliesslich oder doch vorherrschend auf begrenzten Gebieten vorkommen, lässt sich dies wohl auch von gewissen Ornamentmotiven und Compo-

---

*) Z. B. Collection Caranda Taf. 36 Fig. 25; Taf. 37 Fig. 7. Eiserne Gürtelspange im Museum in Bern.

**) Z. B. Lindenschmit a. a. O. I, 9 Taf. 7 Fig. 10. Gürtelspange im Museum zu St. Germain No. 19930.

***) S. S. 47 Anmerkung ††).

sitionen behaupten, doch sind die Verschiedenheiten der letzteren untergeordneter Art und namentlich in Betreff der Thierfiguren und deren Anwendung herrscht eine so durchgeführte Aehnlichkeit, dass man die ganze Gruppe gern als derselben Stilrichtung angehörend bezeichnen kann.

Bei einer bedeutenden Production und im Besitz einer nicht geringen technischen Geschicklichkeit, hat man die kleine Serie von Thiermotiven immer und immer wieder aufgenommen und mit Bandgeflecht und linearen Systemen aller Art zusammen benutzt, von den schönen geometrischen Figuren bis zu rohen Strichverzierungen. Arbeiten, die bei einer tüchtigen Behandlung und bewussten Auffassung der Motive dem Geschmack der Zeit und dem Sinn für Kunst in hübscher entsprechender Weise Ausdruck verleihen, begegnet man selten. Gemeiniglich wirken selbst die guten Arbeiten nur durch kostbares Material, überladene Decoration und immer neue Abwechslung in den zusammengesetzten Figuren. Es ist eine Zeit, wo auf dem Gebiete der Kunst jede bestimmte Begrenzung, jeder sichere Inhalt und Sinn für sorgfältige Arbeit gänzlich fehlen, eine Zeit arm an Motiven und an Ideen, ohne schöpferische Kraft. Die willkürliche Laune des Arbeiters, oder richtiger seine Hand, wenn nicht gar sein Werkzeug, scheinen bei der Arbeit mehr maassgebend gewesen zu sein als ein kunstverständiges Auge und ein bewusster Kunstsinn. Alles ist Bewegung und Auflösung; eine beschränkte Ornamentik einer primitiven Cultur ist aus ungestörten Zuständen auf die ganze Kunsttradition des römischen Reiches übertragen und die natürliche Folge davon ist die Auflösung der Ornamentik der Völkerwanderungszeit.

Man hat angenommen, dass diese Ornamentik, welche bei allen Germanen auf dem Boden des römischen Reiches von Italien bis nach England im wesentlichen gleich war, auf römischer Grundlage ruhe und dass ihre Motive der römischen Kunst entlehnt seien (s. oben S. 8 ff.). Als Stütze dieser Anschauung können nur zwei Dinge dienen, die genau betrachtet für die Ornamentik gar nichts beweisen.

In allen Alterthümern der Völkerwanderungszeit und aus den ersten Jahrhunderten der neuen Reiche lassen sich römische Anklänge nachweisen. Die Germanen hatten, wie oben dargethan, schon früher ihre älteren Formen aufgegeben und nachdem sie auf römisches Gebiet eingerückt waren, wird die Aufnahme fremder Elemente eher zu- als abgenommen haben. Aus dem Grunde war die Industrie der Germanen

während und nach der Völkerwanderungszeit so eng verknüpft mit römischen Formen und römischer Technik, dass man sie mit Recht halbrömisch nennen könnte. Dies wohl erwogen, haben wir allerdings Veranlassung zu untersuchen, ob etwa auch ihre Ornamentik auf die Römer zurückzuführen sei; denn man darf von der Form und der Technik nicht ohne weiteres auf die ornamentalen Motive schliessen. Da darf man verlangen, dass auf diesem Gebiete wie auf jedem anderen und zwar auf gleiche Weise der Zusammenhang nachgewiesen werde. Bei fast allen Alterthümerformen kann der Zusammenhang mit der römischen Industrie Punct für Punct dargelegt werden, aber mit dem hier oben characterisirten Ornamentsystem eine Verbindung nachzuweisen, ist bisher nicht versucht worden*). Wenn es nun nicht möglich ist irgendwie zu zeigen wie die Ornamentik der Völkerwanderungszeit sich aus der römischen Kunst entwickelt, so darf man nicht ohne weiteres diesen Ursprung annehmen, nur weil die germanische Industrie überhaupt so manches von den Römern entlehnt hat. Es hat überhaupt geringe Wahrscheinlichkeit, dass die so gründlich durchgeführte und so beharrlich festgehaltene germanische Thierornamentik lediglich auf Nachbildungen fremder Motive beruhen soll; sie scheint vielmehr dem Kunstgefühl der ganzen Zeit entsprungen und wie wir weiterhin sehen werden, auf allgemeine Grundverhältnisse gebaut zu sein.

Dass auf fränkischen, burgundischen und allemannischen Alterthümern eine Anzahl römischer Thierformen in den Ornamenten auftritt, ist für die germanische Ornamentik als ganzes betrachtet, ebenso wenig maassgebend. Löwe, Greif und ein klassisches Meerungeheuer findet man auf einer Reihe wohlbekannter Gürtelspangen in christlichen Darstellungen, oft in Begleitung von Inschriften**), und nicht selten er-

---

*) Wenn Dr. Hildebrand (Tidskrift för bildande konst 1876 S. 7) in der Ausschmückung der bei Worsaae: Nordiske Oldsager 1859 No. 429 abgebildeten Fibula klassische Motive erkennt, so war dies wohl nur in der Composition begründet und nicht etwa in den Thierfiguren. Diese sind durchaus germanisch und haben weder in Bau noch Stellung mit klassischen Löwenfiguren etwas gemein.

**) Proceedings of the society of Antiquaries of Scotland XI, 2 Pl. 12—18; — Mitth. d. antiquar. Gesellschaft in Zürich II; — Fleury: Antiquités et monuments du département de l'Aisne, Paris 1875—78 S. 170; — Revue archéologique, Paris 1879 S. 193; — Le Blant: Inscriptions chrétiennes de la Gaule I, Pl. 42; — Lindenschmit: Alterthümer u. s. w. III, 3 Taf. 6.

scheinen dieselben antiken Thiergebilde auch allein. Auf einer Fibel besonderer Art ist der Delphin*) auf anderen der Löwe**) dargestellt. Das Meerungeheuer findet man an Nadeln***) und den Greifen auf gewissen Spangen†), wo er sogar in klassischer Manier stehend und mit einer Schale dargestellt wird††). Bisweilen ist der Greif in ein Pferd verwandelt, die Flügel sind nur durch Schnörkel bezeichnet und die Schale gleicht fast einer Krippe. Der Schwanz des Meerungeheuers ist in eine kleine Schlinge zusammengeschrumpft und der Löwe zu einem unförmlichen Thier geworden, dass man nur an dem grossen Rachen erkennt; aber trotzdem sind sowohl in den Einzelheiten als in den Hauptlinien die ursprünglichen Motive unverkennbar.

Darf man nun aus diesen klassischen Motiven in der Ornamentik der Germanen den Schluss ziehen, dass auch alle anderen oben beschriebenen Motive römische sind? Nichts würde verkehrter sein. Die antiken Thiergestalten sind nicht nur in der Hauptform, sondern auch in den Nebendingen und in der Behandlungsweise von den germanischen durchaus verschieden. Sie erinnern in der zusammenhängenden Weise in der sie ausgeführt sind, stets an die römischen Vorbilder und werden nie so völlig in den germanischen Stil aufgenommen, dass sie mit den ihm eigenthümlichen Thierformen verschmelzen. Eine Uebergangsform zwischen diesen selten vorkommenden antiken Elementen und dem germanischen Ornamentsystem giebt es nicht. Entscheidend aber ist, dass die römischen Thierfiguren auf dem ganzen Gebiet, welches die Germanen nach der Völkerwanderung occupirten, nicht vorkommen. Sie finden sich nicht bei den Angelsachsen und, wie wir später sehen werden, auch nicht bei den Scandinaven, sondern nur in der germanischen Continentgruppe, wo sie aller Wahrscheinlichkeit nach erst ziemlich spät Aufnahme fanden, als durch das

---

*) Museum zu St. Germain No. 15,327.

**) Z. B. H. Baudot a. a. O. S. 100; — Museum in Brüssel Nr. Y 106 Sammlung des Herzogs von Luyne.

***) Cochet: La Normandie souterraine, Paris 1855 Pl. 18 Fig. 3.

†) Ch. de Linas: Orfèvrerie Mérovingienne, Paris 1864 ad S. 26 B; — zwei Fibeln von Jouy le Comte (Museum zu St. Germain).

††) Baudot a. a. O. Pl. 8; — Lindenschmit: Alterthümer u. s. w. III, 8 Taf. 6 Fig. 1; — im Municipal-Museum in Paris und in den Museen in St. Germain, Rouen, Amiens und Hannover.

Christenthum neue Elemente aus der römischen Kunst zugeführt wurden. Aus der christlichen Symbolik dürfte auch das häufige Vorkommen der Fischfigur herzuleiten sein. Die Ausführung ist dieselbe wie bei den antiken Thierfiguren und man trifft diesen Fisch weder in der angelsächsischen noch in der nordischen Ornamentik. Wenn man bedenkt, dass der Fisch nicht nur ein allgemeines altchristliches Symbol ist, sondern in den „merowingischen" Handschriften des 6.—8. Jahrhunderts immer als Hauptornament neben dem Vogel angewandt wird, da begreift man leicht, dass dieses Thiermotiv in Frankreich in die allgemeine Ornamentik überging. Gleichzeitig wird auch die Vogelfigur, die schon dem Stil der Völkerwanderungszeit angehörte, eine ausgedehntere Anwendung gefunden haben, da ihr durch das Christenthum eine symbolische Bedeutung beigelegt wurde.*)

Es finden sich demnach in der Gruppe auf dem Continent eine Reihe Thierfiguren, die der römischen Kunst entlehnt sind, wahrscheinlich aber erst in christlicher Zeit; doch sind die Grundformen der germanischen Ornamentik weder von diesen noch von anderen römischen Elementen abgeleitet.**) Die ganze Industrie beruht zwar hinsichtlich der Formen und der Technik auf römischen Voraussetzungen, doch lassen sich zwischen den germanischen und römischen Thiermotiven keine Vermittlungen nachweisen. Finden wir also den Ursprung der Thierornamentik nicht in der neuen germanischen Welt, da müssen wir ihm in den alten Heimsitzen der Germanen nördlich vom Rhein und der Donau nachforschen. Dort blühte, wie oben gezeigt, vor der Völkerwanderungszeit ein gemeinsamer römisch-germanischer Stil und dort waren selbstständig und auf ornamentalem Wege gewisse decorative Thierfiguren entstanden, welche wir später in unveränderter Gestalt in den neuen Reichen im Westen wieder finden. Wenn in zahlreichen nordischen Funden aus der Zeit vor dem Abschluss der Völkerwanderungen ausgeprägte Motive vorkommen, die man überall in der germanischen Ornamentik auf römischem Boden wiederfindet, kann kein Zweifel obwalten, dass sie mit der früheren Entwicklung der gesammten Stilrichtung in Zusammenhang stehen. Der Ursprung der Thierornamentik

*) Vgl. Fleury a. a. O. 2 F. 226.

**) Vgl. Hildebrand in der Tidskrift för bildande Konst 1876 S. 7 u. ff.

in der Völkerwanderungszeit muss in den Thierfiguren der römisch-germanischen Periode gesucht werden und was weiter oben von der Entwicklung dieser Motive gesagt worden, enthält zugleich eine Schilderung der ersten Anfänge der germanischen Ornamentik.

Trotzdem herrscht zwischen dem Stil der Völkerwanderungszeit wie er uns in den angelsächsischen und fränkischen Gräberfeldern entgegen tritt, und dem Stil vor der Völkerwanderung, den wir hauptsächlich aus den nordischen Moor- und Gräberfunden kennen, ein auffallender Unterschied. Trotz den vermittelnden Zügen ist zwischen beiden Gruppen ein fühlbarer Abstand, indem die älteren Funde nur die Grundformen und Principien für den Stil angeben, während die jüngeren denselben in seiner vollendeten Entwicklung, oder gar in seiner Rückbildung zeigen. Den Thierköpfen sind nun häufiger ganze Thiergestalten angefügt; die ehedem spärlich auftretenden Bandgeflechte erscheinen nun als Hauptmotiv, die Ornamente haben sich über die ganze Fläche ausgebreitet, die ganze ältere einfache zurückgedrängte Decoration hat einer überströmenden alles beherrschenden Ornamentik weichen müssen. Diese Entwicklung fällt in die Völkerwanderungszeit und darf als sichtbares Zeugniss aus der Bildungszeit der germanischen Völker betrachtet werden, aus jener Periode wo unter friedlichen und feindlichen Berührungen mit den Römern neue Völker mit nationalen Eigenthümlichkeiten erstanden, die einen neuen Abschnitt in der Weltgeschichte herbeiführen sollten. In der ganzen germanischen Industrie — um auf archäologischem Gebiete stehen zu bleiben — zeigt sich dieselbe durchgreifende Entwicklung, alle Formen sind umgewandelt, das römische erscheint in neuer, germanischer Gestalt. Man vergleiche die älteren mehr oder minder römischen Formen der Fibeln, Schnallen, Schwerter, Eimer u. s. w. mit den jüngeren: überall dieselbe Umbildung. Und wie der Form, erging es der äusseren Decke, die älteren ornamentalen Motive sind nach ihrem eigenen Princip ausgebildet, der ältere Stil ist in seinen Consequenzen durchgeführt.

So begreiflich dies im allgemeinen ist, so leicht würde es sich in allen Einzelheiten beweisen lassen, wenn nach Osten grosse Begräbnissplätze aus der Zeit der Völkerwanderung oder wenigstens zahlreiche Funde von begrenzten Gebieten bekannt wären, in welchen die Entwicklung sich Schritt für Schritt verfolgen liesse. Leider liegen bis jetzt nur zerstreute Funde vor, sobald man sich von den Grenzen des

römischen Reiches entfernt. In Dänemark werden die Gräberfunde nach Abschluss der römischen Periode auffällig spärlich und die Funde aus Norwegen, Schleswig und von den Begräbnissplätzen auf Bornholm ergänzen die Lücken nicht genügend;*) noch vereinzelter sind die Funde zwischen der Ostsee und Donau.**) Diese Funde reichen nur aus um den Uebergang zwischen der älteren und jüngeren Stilgruppe im allgemeinen nachzuweisen und ein Versuch die Stilausbildung während der Völkerwanderungszeit im einzelnen darzulegen, wäre bis weiter als verfrüht zu betrachten.

Wegen der Spärlichkeit der Funde muss es auch unentschieden bleiben, welchen Antheil die einzelnen Völker und namentlich die Nordländer an der Ausbildung der Ornamentik gehabt haben und ob der neue Stil an einem Punct oder als Resultat einer gemeinsamen Bewegung bei allen germanischen Völkern zum Durchbruch gekommen ist. Gewiss liegt die Vermuthung nahe, dass die volle Entwicklung der Ornamentik zuerst an den Grenzen des römischen Reiches, im westlichen und südlichen Germanien stattgefunden, wo die Funde in grosser Anzahl vorkommen, allein der Umstand, dass der neue Stil im Norden und im Süden, von dem schwarzen Meer bis an die Nordsee sich gleichartig zeigt, dass er mit den Germanen über die Grenze des römischen Reiches nach England und nach Italien zog, scheint eher anzudeuten, dass er

*) Aarb. f. nord. Oldk. etc. 1868 und 1878.

**) Hannover: J. H. Müller. Die Reihengräber zu Rosdorf, Hannover 1878, S. 62. Museum in Hannover: 2 in Thierköpfe endende Fibeln (nach freundlicher Mittheilung des Dr. Undset). Holstein: in einen Thierkopf auslaufende Fibel von Güldenstein. Sammlung des Gymnasiums zu Eutin. Preussen: Franks, Horae ferales Pl. 28 Fig. 2, Tischler: Ostpreussiche Gräberfelder, Königsberg 1879 S. 33 u. 51 ff. Kurland und Livland: Grewingk im Archiv f. Anthropolg. X. S. 307. Kruse Necrolivonica, Dorpat 1842 Pl. 36 Fig. D. Ungarn: im Museum zu Budapest verschiedene grosse Fibeln, Sförmige Fibeln u. Gürtelspangen mit Thierbildern und Thierköpfen. Vgl. Compte rendu du Congrès de Budapest S. 521 ff. Siebenbürgen: Seidl und Kenner: Fundchronik etc. 24 S. 393, mehrere Fibeln im k. k. Münz- und Antikenkabinet in Wien. S. v. Sacken u. Kenner, d. Samml. d. k. k. Münz- und Antikenkabinets, Wien 1866 S. 338 u. v. Sacken: Leitfaden Wien etc. 1865 Fig. 56 u. 58. Krim Macpherson: Antiquities of Kertsch, London 1857. Taf. 5. Südrussland: J. A. Worsaae: La colonisation de la Russie et du Nord Scandinave, Mémoires des Antiquaires du Nord 1875 S. 177. (Vgl. „Globus“ Bd. XXV.)

Gemeingut war, erworben durch gegenseitige Beeinflussung. Die Voraussetzungen für diese gesammte Bewegung liegen in dem gleichartigen römisch-germanischen Stil, welcher auf dem ganzen Gebiete, von den Grenzen des römischen Reiches bis nach Scandinavien herrschte, hervorgerufen und getragen von gleicher Einwirkung der römischen Cultur. Jede weitere Entwicklung auf dieser Grundlage musste durch Handel und Verkehr zwischen verwandten Stämmen und namentlich durch die mannigfachen Bewegungen während der Völkerwanderungszeit, sich leicht nach allen Seiten hin ausbreiten. Und sollte eine solche Gemeinschaft unmöglich sein? Sollte man nicht annehmen dürfen, dass eine so weit verzweigte Bevölkerung sich selbstständig dieselbe Ornamentik angeeignet habe? Man braucht nur daran zu erinnern, dass um etliche Jahrhunderte früher in der Bronzezeit eine gleiche Stilart von der Donau bis nach Scandinavien herrschte, und dass der Stil der frühesten Eisenzeit von Ungarn bis nach England im wesentlichen gleich war.

In dieselbe Richtung zeigen die nordischen Funde der sogenannten mittleren Eisenzeit, aus der Periode zwischen der Völkerwanderungszeit und dem Beginn der Wikingerzüge. Wenn während dieser Zeit die germanische Thierornamentik unvermischt im Norden herrschte, nicht aus den im Westen neu erstandenen Reichen eingeführt, sondern eigenartig und selbstständig, da kann sie auch in Scandinavien in der allgemeinen Stilbewegung der Völkerwanderungszeit ihren Ursprung gehabt haben, und später im Norden weiter ausgebildet sein, in gleicher Weise wie sie von den Germanen, die nach Westen und Süden neue Heimsitze eroberten, festgehalten wurde.

Die Funde aus der mittleren Eisenzeit repräsentiren den Stil der Völkerwanderungszeit. Wir finden dort jeden einzelnen der oben geschilderten Grundzüge wieder (z. B. Fig. 32 — 44, Tafel I. *). Die Ornamentik ist auf eine kleine Serie von Thiermotiven gebaut, überall

*) Fig. 32 — 44 können als Beispiele des Völkerwanderungsstils im Norden gelten. Die grosse silberne Fibula Fig. 32 Taf. I. (Kopenh. Mus. 10793) ist völlig bedeckt mit Thierornamenten. Ganz unten sehen wir zwei vollständige Thiere mit einem Vorderbein und einem Hinterbein, letzteres über den Rücken gelegt. In der Mitte der unteren Platte liegen zwei Thiere mit den Rücken gegeneinander; der Schnabel ist von der Nackenpartie des Kopfes abgelöst, in der man Querlinien und das Auge bemerkt; von dem Vorderbeine ist nur der Schenkel angegeben, der Rest in Strichen aufgelöst. Das Hinterbein ist vollständig und

finden wir an den Enden und Abschlüssen den Thierkopf, mit der ver-

Fig. 41. Kopenh. Mus. MDCLII.



Goldbracteat 1/1.

Fig. 42. Kopenh. Mus. No. 8800.



Goldbracteat 1/1.

Fig. 43. Kopenh. Mus. 13988.



Goldbracteat 1/1.

Figur 44. Kopenh. Mus. C. 8500.



Bronze-Fibula 1/1.

längerten Nackenlinie und den runden Vogelkopf mit gebogenem Schnabel endet wie herkömmlich in den gespaltenen Fuss. Auf dem Bügel liegen zwei gekrümmte, stark zerstörte Thierfiguren, doch sind Theile von Köpfen, Rumpf und Beinen noch kenntlich. Auf der obersten Platte sind zwei Gruppen von je

und die langen ovalen Thierköpfe mit hervorstehenden Augen und Schnauze oder mit Bandabtheilung; auf den grösseren Flächen das vierfüssige

---

zwei Thieren. Die Kinnladen sind vom Hinterkopf abgetrennt und verschlungen, das oberste Thier hat zwei vollständige Beine, das unterste nur eines; zwischen beiden sind Bruchtheile von Thierkörpern eingeschoben, welche zu den beiden obenerwähnten Thieren nicht gehören. Unterhalb der viereckigen Platte liegen zwei vollständige, regelmässig gebaute Thiere. — Fig. 32 (Pl. 1.) Mundblech in Gold von einer Schwertscheide. Kopenhag. Mus. 4463, mit zwei vollständigen Thierfiguren, deren Köpfe dergestalt einander gegenüberstehen, dass sie ein menschliches Antlitz bilden. Der unverhältnissmässig grosse Thierkopf mit aufwärts gerichteter Schnauze, Augen und Ohren ist rückwärts über den Rücken gelegt, der fadenartige Körper verbindet den Kopf mit dem Vorderschenkel und diesen wiederum mit dem Hinterschenkel; von den Beinen, welche ursprünglich vollständig waren, ist nur (unten rechts) eines vorhanden. Es ist unter den Rumpf gebogen und endigt in einen Fuss. — Fig. 34 zeigt ein Thier von einem ähnlichen goldenen Mundblech. Kopenh. Mus. CLXXXIX. Die Kinnladen sind verlängert und verschlungen. Das Hinterstück des Kopfes mit Auge und Ohr schliesst ab mit einer Querlinie; ein kurzes Stück Hals verbindet den Kopf mit dem Vorderschenkel, das untere Beinende fehlt, der fadenförmige Körper richtet sich empor nach dem birnenförmigen Hinterschenkel, von dem ein kleiner Schwanz und ein gespaltener Fuss ausgehen. — Fig. 35—38 zeigen die Details einer silbernen Fibula. Kopenh. Mus. 9614) von gleicher Form wie Fig. 32; 35 zeigt ein vollständiges Thier mit Kopf und Auge und mit zwei Beinen und Füssen. Fig. 36 ein Thier mit Kopf mit krummem Schnabel, einem kleinen Stückchen Rumpf und zwei vollständige Beine mit Füssen. In Fig. 37 sind die Kinnladen stark auseinander gebogen und verlängern sich hinten am Halse und nach dem Vorderbeine zu; das Hinterbein sitzt an einem doppelten Schenkel, das Vorderbein endigt in einen gespaltenen Fuss. In Fig. 38 ist der Kopf rückwärts über den Rücken gedreht, das Vorderbein ist vor dem Halse in die Höhe gezogen, das Hinterbein erst im Bogen nach rückwärts gedreht, dann einwärts unter den Körper gebogen. Fig. 39. 40. zeigen Theile einer goldenen Fibula. Kopenh. Mus. 20881. Fig. 39 zeigt ein vollständiges Thier, den Kopf mit geschlossenem Rachen, die Füsse mit Pfoten. In Fig. 40 oben zwei ähnliche vollständige Thierfiguren; unten rechts ein Thier dem das Vorderbein fehlt, links einige nicht zusammenhängende Theile einer Thierfigur. — In Fig. 41 ist ein vierfüssiges Thier dargestellt, der Vorderkopf ist durch Querstrich von dem Hinterkopf abgetrennt. Verfolgt man den fadenförmigen Körper, so stösst man erst auf einen birnenförmigen Schenkel, darüber das abgetrennte Stück eines dazu gehörenden Beines. Der Körper endigt in einen zweiten Schenkel, an dem ein Fuss hängt. In Fig. 42 sehen wir ein ähnliches zweifüssiges Thier. Den hinteren Theil des Kopfes umschliesst die Querlinie. Der Vorderkopf ist in zwei verschlungenen Kiefern verlängert, welche bis an die Oberschenkel reichen, zwei vollständige Beine mit daran folgenden kleinen Füssen.

Thier und, wie wohl selten, den Vogel und die Schlange.*) Auflösung der Thierfigur und einzelne abgerissene Theile derselben als Ornament kommen häufig vor. (Vgl. Hildebrand im Månadsblad f. 1877 S. 557). Die Zusammensetzungen und Umbildungen treten in ganz ähnlicher Weise auf wie im Auslande, ein Kopf wird unmittelbar an den anderen gefügt oder an die auslaufenden Enden gehängt; durch das Zusammenstellen zweier Thierköpfe wird ein menschliches Gesicht gebildet, oder der Thierkopf wird geradezu in einen Menschenkopf verwandelt.**) Durch das Abtrennen der Beine und eine eigenthümliche Verlängerung des Rumpfes welche aus der Goldblech- und Filigrantechnik hervorgerufen wurde, erhalten die Figuren oft ein schlangenähnliches Aussehen, welches durch die Windungen des bandförmigen Körpers und der Gliedmassen noch gefördert wird.***)

Die eigenthümliche Behandlung der Motive tritt namentlich in den Goldbrakteaten zu Tage, wo eine durchgreifende Auflösung und Umbildung sich nicht nur der ornamentalen Thierfiguren bemächtigt hat,

---

Das Thier ist in viele Theile aufgelöst und Rumpf, Kiefer und Beine ineinander verschlungen. Fig. 43 zeigt das Bild eines Vogels: Kopf mit Querlinie und krummem Schnabel, Rumpf, Schwanz und ein Bein mit einem grossen Fuss, alle Glieder ohne Zusammenhang nebeneinander. — Fig. 44. Hier ist die sorgfältige Ornamentation durch rohe Strichzierrathe verdrängt, zwischen denen nur hier und dort Ueberreste von Thiergestalten auftauchen. Zu unterst sieht man zwei Gliedmassen; in der untersten Platte sind zwei Thiere dargestellt, beide mit Kopf und einem Vorderbein, unmittelbar darüber zwei Thierköpfe mit offenem Rachen und zwischen ihnen zwei Beine.

*) Atlas f. nord. Oldkyndigh. Pl. 7. Fig. 130 — Aarb. f. nord. Oldk. og Hist. 1878 Pl 5 Fig. 3, — Engelhardt: Kragehul Mosefund S. 5 u. S. 24., — Bror Emil Hildebrand og Hans Hildebrand: Teckningar ur svenska Statens historiska Museum I Pl. 1. — Montelius: Från Jernåldern Pl. 1. Fig. 15.

**) Der Uebergang vom Thier- in Menschenkopf scheint nahe zu liegen und kommt in verschiedenen Stilperioden vor. Denselben Vorgang sehen wir im Norden während der jüngeren Eisenzeit; in der vorrömischen Eisenzeit in Mitteleuropa und gewiss auch im Mittelalter.

***) Die selten vorkommenden anderen Thiere, die was das Ausland betrifft nicht in Betracht gezogen sind, mögen hier mit Namen angegeben werden: Wildschwein; S. norwegische Aarsberetning 1869 Pl. 2 Fig. 10. Atlas f, nord. Oldkynd. Pl. 5 Fig 81. Montelius: Från Jernåldern Pl. 1 Fig. 25. Der Halsschmuck von Olleberg. Hauptform wie Montelius: Sveriges Forntid Fig. 467. Ein Thier mit Vorderbein und gedrehtem Schwanz, im Stokh. Mus. No. 4422; Engelhardt: Kragehul Mosefund S. 24. Kopenh. Museum No. C 228 u. No. 10884.

sondern auch solcher Darstellungen, die ursprünglich eine bestimmte Bedeutung hatten: Reiter, Menschenkopf mit Thierbildern und menschlichen Gestalten zusammengestellt. *) Bei der vielfachen Wiederholung verliert z. B. der Reiter Arme und Beine; an dem Menschenkopfe wachsen Nase und Haar ganz unverhältnissmässig und das Untergesicht fällt weg.**) Die Thierfiguren werden bandförmig und verzerrt, verlieren die Extremitäten und zerfallen in Stücke. Daneben ist die Umbildung an allen Puncten thätig. Die Füsse der Thiere nehmen unglaubliche Formen an; ***) aus dem Knoten am Ende der Haarlocke wird ein Thierkopf und dieser Kopf nimmt den Platz der Arme ein; †) der Vogel wächst in das Haar des Reiters hinein ††) und das eine Bein des Thieres wird irrthümlich über das andere geschoben, gleich einer merkwürdigen Verlängerung desselben. †††) Das Ergebniss solcher Behandlung ist eine vollständige Verwirrung: das Pferd leiht dem Vogel seinen Kopf, *†) und dasselbe Thier wird mit Stierhörnern und Bocksbart ausgestattet; dem Pferde werden Hörner **†) aufgesetzt und der Bart oberhalb der Schnauze angebracht; ***†) der Vogel verliert seine Beine und wird durch einen Bart entschädigt. †*) Nebendinge werden ausgelassen und hinzugesetzt, je nachdem Platz und Laune es verlangen und schliesslich werden Menschen und Thierkörper im wildesten Gewirre durcheinander geworfen. ††**) Eine Erklärung aller einzelnen Züge dieser zerstörten Darstellungen anzustreben, dieselben für absichtlich zu halten und ihnen irgend welche Bedeutung beizulegen, ist sicher verkehrt. Und selbst wenn man nicht einräumen will, dass es lediglich Geschmack und orna-

---

*) Ueber die Bedeutung dieser bildlichen Darstellungen s. die oben S. 25 Note *) angeführten Schriften.

**) Atlas f. nord. Oldkynd. Pl. 11 Fig. 231 u. 235.

***) z. B. a. a. O. Pl. 9 Fig. 168—69.

†) z. B. a. a. O. Pl. 4 Fig. 77—79. Pl. 5 Fig. 81.

††) a. a. O. Pl. 6 Fig. 103 u. Fig. 106—108.

†††) z. B. a. a O. Pl. 6 Fig. 109 und Pl. 11 Fig. 230.

*†) a. a. O. Pl. 6 Fig. 102 und Pl. 11 Fig. 222.

**†) a. a. O. Pl. 5. Fig. 94.

***†) a. a. O. Pl. 8. Fig. 148.

†*) Montelius: Från Jernåldern Pl. 2. Fig. 11.

††**) Atlas f. nord. Oldkynd. Pl. 4 Fig. 74 — 75. Pl. 9. Fig. 189 u. Pl. 11 Fig. 219.

mentale Behandlungsweise waren, welche die Zerstörung der geerbten Bilderfiguren veranlassten, kann hier doch von „Drachen" und „zerhackten Schlangen" nicht die Rede sein, weil hauptsächlich Vögel und vierfüssige Thiere ohne Flügel vorkommen.*) In einem Fall kann jedenfalls kein Zweifel herrschen, dass ein allgemeines Bild durch beständige Wiederholung zu einem blossen Ornament geworden. Die auf gotländischem Bracteatenschmuck so häufig wiederkehrende Zusammenstellung dreier Thierköpfe oberhalb einer halbmondförmigen Figur, ist an und für sich ohne tieferen Sinn, ohne Bedeutung. Es ist lediglich ein Ornament, entstanden aus den umgewandelten unverstandenen Resten einer völlig aufgelösten menschlichen Figur. **)

Eine eingehende Beschreibung der Ornamentik der mittleren Eisenzeit dürfte nach dem, was hier über den Gesammtstil der Völkerwanderungszeit gesagt ist, überflüssig sein. Die nordischen Funde gehören nämlich der ganzen Stilrichtung an und stehen mit der angelsächsischen und der Gruppe des germanischen Festlandes in völliger Uebereinstimmung. Die Funde von Bornholm bis Drontheim, von Gotland bis nach Jütland zeigen im wesentlichen dieselben Ornamente. Die Grundformen sind jedenfalls überall dieselben. Die Verschiedenheiten geben sich nur kund in der Weise der Verwendung, in Abweichungen der Formen an die sie gebunden sind und welche den Alterthümern dieser Periode ein wechselvolles Gepräge verleihen. Beim weiteren nachforschen dieser auf mehr oder minder begrenzten Gebieten auftretenden Verschiedenheiten, würde man wohl ein vollständigeres Verständniss der allgemeinen Ornamentik gewinnen, aber wesentliche Stilunterschiede würden nicht dabei zu Tage kommen. Nur eine einzige Gruppe dürfte eine Ausnahme machen. Man bemerkt in der That eine fühlbare Stilfärbung in einer Reihe von Funden, welche in überwiegender Zahl Mittel-

*) Vgl. oben S. 60 Note *).

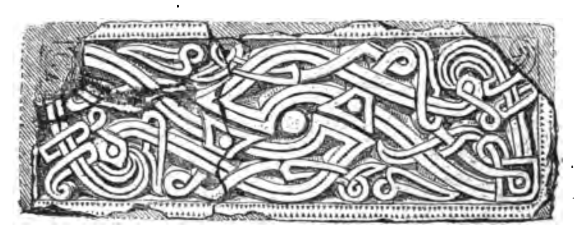
**) Auf Brakteaten: Montelius: Från Jernåldern Pl. Fig. 2 und auf zwei Exemplaren von Gotland wie a. a. O. Fig 4 ist die menschliche Figur noch kenntlich. Sie besitzt Haar, Augen und vier Extremitäten die indessen in Uebergangsformen zwischen Füssen und Thierköpfen enden. Die beiden birnenförmigen Felder dienen nur zur Ausfüllung der Fläche. Von den Bracteaten wie Montelius a. a. O. Fig. 13 haben 2 (Stockh. Mus. 3480 u. 3024) noch vier Thierköpfe, die übrigen nur drei, welche nunmehr symmetrisch ringsum die Reste des menschlichen Kopfes geordnet sind.

schweden und der Insel Gotland angehören, und die, obwohl sie vereinzelt auch in anderen Theilen Scandinaviens vorkommen, unter der Bezeichnung „gotländische Gruppe der Völkerwanderungszeit“ zusammengefasst werden könnte. (Z. B. Fig. 45—47).

In dem gotländischen Stil*) ist besonders der Thierkopf mit dem grossen krummen Schnabel häufig benutzt; derselbe ist bald aufgesperrt,



Fig. 45. Kopenh. Mus. C. 2441.



Bronzefibula $^1/_1$.

Fig. 46. Kopenh. Mus.



Riemenbeschlag von Bronze.

bald geschlossen und hier allein ist der Oberkiefer bisweilen mit nach unten gerichteten Zähnen versehen. Im Gegensatz zu der allgemeinen

*) S. z. B. Montelius: Antiquités suédoises Fig. 411 b, 415, 420—22, 424—26, 437, 580; — Worsaae: Nordiske Oldsager 1859 Fig. 417.

Fig.47.Kopenh. Mus.20529.



Riemenbeschlag von Bronze 1/1.

Auflösung der Thierfigur, ist die Zeichnung hier gewöhnlich geschlossen und zusammenhängend; die Extremitäten werden nicht abgeworfen und man trifft nirgend die wilde Zerstörung und das Zusammenmischen der Motive. Sehen wir einen Kopf, der unmittelbar in ein Bein ausläuft, zwei Köpfe an einem Rumpf, oder mehrere an einander hängende Thiere mit einem Bein, so macht das nicht wie sonst den Eindruck als sei dies aus Nachlässigkeit oder mit Rücksicht auf den Raum geschehen, es scheint vielmehr als habe man eine schöne gefällige Zusammenstellung erzielen wollen. Im ganzen werden die Motive rein und klar gehalten; jedenfalls greift man nicht zu dem schlechten Mittel die zerstörte Zeichnung durch plumpe Strichverzierungen wieder zu ergänzen. Einige Combinationen sind dieser Gruppe ausschliesslich eigen. Die Thiere werden verschlungen oder in einander gebogen, oder in fortlaufenden Wellenlinien u. S-förmigen Bändern an einander gefügt. Sie liegen niemals neben einander sondern schieben sich über oder zwischen die nächststehenden Figuren; endlich und auch dies ist für die Gruppe characteristisch, werden die Körper und Gliedmassen aufgespalten, Füsse und

Schenkel klaffen und nun schieben die Thiere sich durch die offenen Pfoten, Leiber und Schenkel in einander. Dazu kommt eine überaus saubere Arbeit; alles ist fein und zierlich und jedes Feld ist durch Parallel- oder Winkellinien ausgefüllt, welche die Köpfe der Thierfiguren oft in seltsamer Weise durchkreuzen *). Das ganze hat ein eigenthümliches Gepräge, welches man leicht wieder erkennt; aber die Grundformen sind im Norden überall dieselben, nämlich die in einander gehängten Thierköpfe und ein vierfüssiges Thier, das sich oftmals mit einem Beine begnügen muss.

Manches was dieser Gruppe angehört, zählt zu dem besten, was in dem Stil der Völkerwanderungszeit im Norden hervorgebracht worden, wenn nicht gar zu dem besten, das überhaupt in diesem Stil geleistet ist. Man darf jedoch nicht übersehen, dass manche dieser Arbeiten aus dem Schluss der Periode stammen, und, wie wir weiterhin sehen werden, von einer fremden Kunst berührt wurden, der sie hinsichtlich der Feinheit der Arbeit und der Mannigfaltigkeit der Zusammenstellungen nicht wenig zu danken haben mögen. Selbst in solchen Funden, wie die von Ultuna, Valstena und manche andere, wo sich in den Thierfiguren kein einziger irischer Zug findet, sieht man dem feingeschlungenen Bandgeflecht doch an, dass die irische Kunst hier Einfluss geübt hat.

Der eigenartige gotländische Stil und die anderen Nuancen innerhalb der nordischen Völkerwanderungs-Ornamentik sind entscheidend für die Frage, ob dieser Ornamentstil heimisch war im Norden, ob die Alterthümer dieser Periode da, wo sie gefunden, auch einstmals gemacht worden sind; denn, wäre alles von Westen her eingeführt, müssten die Funde über ganz Scandinavien gleichartig sein. Dass aber die ganze Gruppe importirt sei, ist auch aus anderen Gründen unmöglich anzunehmen. Da sind, abgesehen von der grossen Menge der Funde, zu viele angelsächsische und fränkische Formen, die niemals in Scandinavien gefunden sind und umgekehrt zu viele nordische, die niemals im Westen vorkommen. Der Ornamentstil gehört als solcher zwar der allgemeinen Richtung der Völkerwanderungszeit an, aber auf gemeinsamer Grundlage wachsen viele besondere Entwicklungen empor. Die Eigenthümlich-

*) Ein solches Object, welches man nach dem Stil zu schliessen auf die Zeit nach der Völkerwanderung zurückführen muss, setzt Dr. H. Hildebrand (Statens historiska Museum 1873 S. 93) in das 2. od. Anfang des 3. Jahrhunderts.

keiten offenbaren sich übrigens im Norden sowohl als in den verschiedenen Gruppen im Westen nur in den Details und in der Behandlungsweise, weshalb sie einer oberflächlichen Beobachtung leicht entgehen; ein eingehender Vergleich der nordischen und fremden Alterthümer dieser Periode wird dahingegen unzweifelhaft darthun, dass die Ornamentik der mittleren Eisenzeit ebenso eigenartig ist, wie die übrigen Nuancen des Stils der Völkerwanderungszeit; dass die Details ebenso verschieden von der angelsächsischen Ornamentik, wie diese von der fränkischen und alemannischen *). Der Stil der Völkerwanderungszeit muss sonach wirklich in Scandinavien heimisch gewesen sein.

Aber, so könnte man fragen, hatte der Norden denn auch Theil an der ersten Entwicklung dieses Stils? Ist die Ornamentik nicht etwa erst später durch Nachbildung von Mustern adoptirt, welche aus den germanischen Reichen im Westen eingeführt waren? Es giebt im Norden eine nicht geringe Anzahl von Gegenständen, welche sehr wohl importirt sein können **); ja bei einzelnen Formen ist die Aufnahme fremder Elemente kaum zweifelhaft ***) und durchschnittlich muss man gewiss annehmen, dass Verbindungen quer über die Nordsee wie längs deren Küsten, gleichwie zwischen Nordfrankreich und Südengland, eine gleichartige Entwicklung auf dem weiten Gebiete stützten und aufrecht hielten. Aber damit ist keineswegs gesagt, dass das nordische lediglich auf Nachbildungen beruhe; der Stil der mittleren Eisenzeit trägt keineswegs den Stempel, als sei er durch Copien erworben; im Gegentheil, die Ornamentmotive sind durchschnittlich reiner, die Compositionen sicherer und

---

*) Als characteristische und hübsche Beispiele von der nordischen Auffassung des Stils der Völkerwanderungszeit könnten ausser den S. 57 u. ff. Note *) angeführte Gegenständen in Betracht kommen: Worsaae: Nord. Olds. 1859 Fig. 428; Montelius: Antiquités Suéd. Fig. 413—18; derselbe Från Jernåldern Pl. 5 Fig. 2 Pl. 6 Fig. 2, 3; — Aarb. f. nord. Oldk. etc. 1878 Pl. 1; — Norwegische Aarsberetning. 1877 Pl. 4 Fig. 17.

**) Von solchen Gegenständen im Kopenh. Mus. sind zu nennen: Die Gürtelspange Aarb. f. nord. Oldk. etc. 1875 S. 40; die Fibula Mus. 22253; zwei Schlüsselbunde.

***) Zwischen den in Norwegen so häufig vorkommenden Kreuzfibeln mit Thierköpfen oder ohne, befinden sich gewiss angelsächsische Exemplare, wie auch Nachbildungen fremder Formen; aber ebenso gewiss ist es, dass nicht alle nordischen Fibeln dieses Haupttypus fremdes Fabrikat oder spätere Nachbildungen sind. Man findet nämlich im Norden Fibeln, welche als erste Voraussetzungen

geschlossener als dies nach Westen der Fall ist. Und weshalb hätte man überhaupt eine gewisse Reihe Formen und gewisse Motive adoptirt und alle übrigen unbeachtet gelassen? Der Hauptbeweisgrund für die Annahme, dass der Stil der Völkerwanderungszeit nicht nur in seiner späteren Gestalt, sondern ursprünglich völlig nordisch war, liegt darin, dass, wie oben gezeigt worden, eine grosse Anzahl Funde in Scandinavien ans Licht gefördert sind, welche die erste Grundlage für die ganze spätere Entwicklung bilden *). Danach lässt sich das Verhältniss der Ornamentik des nordischen mittleren Eisenalters zu dem allgemeinen Stil der Völkerwanderungszeit nur auf eine Weise auffassen. Die gemeinsame germanische Ornamentik, die in der Zeit der Völkerwanderung ihre volle Entwicklung erreichte, erhielt sich später im wesentlichen unverändert in Scandinavien, jenseits der Nordsee und im Süden. Nur so lässt es sich verstehen, dass man neben kleinen Verschiedenheiten in den Details und der Behandlung überall dieselben Grundzüge findet. Dass der Stil auf einem so grossen Gebiete bis zur Wikinger- und karolingischen Zeit sich so einheitlich behaupten konnte, ist weniger auffallend, wenn man bedenkt, dass diese Periode so zu sagen ohne alles künstlerische Leben war, ohne merkbare Bewegung und Entwicklung; überall verharrte man in der geerbten Stilrichtung, wie man im Norden und im Westen den Stil der Völkerwanderungszeit nennen könnte.

Wir haben nun gesehen, wie die Ornamentik, deren erste Elemente während der römisch-germanischen Periode Gestalt gewonnen, zur Zeit der Völkerwanderung völlig entwickelt auftrat und sich danach in ihrer Umbildung und Auflösung im westlichen und nördlichen Europa be-

---

dieses Typus gelten können und ältere Entwicklungen, die in England nicht vorkommen. (Vgl. Worsaae: Sleswigs Oldtidsminder S. 82 ff.; — Hildebrand: Den äldre jernåldern i Norrland S. 42; — Lorange: Norske Oldsager i Bergens Museum S. 118). — Zwischen den Goldbracteaten vom Typus Atlas f. nord. Oldk. Pl. 9 Fig. 170—180 können etliche fremde Exemplare sein, weil ganz ähnliche Brakteaten auf angelsächsischen Gräberfeldern gefunden sind (s. Roach Smith; A Catalogue of anglosaxon Antiquities, London 1873 No. 1142; — John Brent: Saxon cemetery at Sarr., London 1864—68 S. 321.

*) Das Verhältniss würde dasselbe bleiben, gleichviel ob der Stil in den grossen Moorfunden im Norden ausgebildet oder mit einwandernden Völkerstämmen ins Land gekommen wäre. Vgl. S. 21 Anm.

hauptete. In dieser Ornamentik kamen keine Drachenfiguren vor; die Schlange spielte eine untergeordnete Rolle; die Grundelemente waren vierfüssige Thiere und Vögel. Fragt man nun, was diese Vögel bedeuten, so lautet die Antwort, dass es sich weder durch die Art und Weise wie diese Motive entstanden noch durch ihre Verwendung in der Ornamentik nachweisen lässt, dass die Thierfiguren eine selbstständige Bedeutung hatten, oder bestimmten Vorstellungen Ausdruck verliehen. Ist aber kein Grund zu der Annahme, dass die Bilder eine eigene Bedeutung hatten, da müssen sie als das betrachtet werden, was sie in Folge ihres Ursprunges und ihrer Anwendung sind, nämlich als Ornamentmotive, deren einzige Bestimmung die war, das Auge zu erfreuen. Was der Punct und der Strich in der Steinzeit waren, die gebogene Linie in der Bronzezeit, das Acanthusblatt in der griechischen Kunst, das gothische Blattwerk im späteren Mittelalter, das waren die Thierfiguren im Kunststil der Völkerwanderungszeit: Ornamentmotive, und nichts weiter. Aber diese Thierbilder waren das beste und das einzige, was die germanischen Völker Jahrhunderte hindurch auf dem Gebiete der Kunst hervorzubringen vermochten; sie entstanden in Folge einer selbstständigen und eigenthümlichen künstlerischen Thätigkeit und schufen eine reiche, durchgeführte Ornamentik. Hierin liegt die grosse Bedeutung dieser Thierfiguren. Die germanische Thierornamentik muss als Ausdruck der gesammten künstlerischen Production einer gewissen Zeit und eines gewissen Entwicklungsstadiums betrachtet werden, als eine ebenso eigenthümliche und so zu sagen nothwendige Art der Ornamentik als die Linien- und Blattornamentik.

Steht es fest, dass die Thierornamentik mit einem gewissen Stadium der Entwicklung in Zusammenhang steht, dass der Kunstsinn des Menschen, zu bestimmten Zeiten ebenso natürlich auf Thiermotive fällt, als er zu einer früheren Zeit zu linearen Zierrathen und später zu dem ornamentalen Blattwerk greift, da musste diese Erscheinung auch auf anderen Gebieten als dem der Völkerwanderungen sich wiederholen. In entwickelten Kunstperioden dürfen wir selbstverständlich keine Beispiele einer ausgeprägten Thierornamentik suchen; zwar finden wir auch dort oftmals Umbildungen zu Thiergestalten und Anwendung decorativer Thierbilder, welche im Princip von der Benutzung der Thierfiguren im Stil der Völkerwanderungszeit sich nicht unterscheiden; allein diese Motive bilden in jeder höheren Kunstentwicklung nur ein einzelnes,

untergeordnetes Element*). Eine wirkliche Thierornamentik finden wir nur in der primitiven Kunst.

Man kennt aus Griechenland, Italien und den Alpenländern zahlreiche Funde gemalter und nicht gemalter Thongefässe, und getriebener Bronzesachen, welche mit Recht zu einer Gruppe zusammengestellt sind und aus einer Zeit stammen, die hinter orientalischem und ägyptischem Einfluss zurück liegt. Der eigenthümliche Stil dieser Fundobjecte ist richtig aufgefasst als erste weitere Entwicklung der gemeinsamen Grundzüge der Bronzezeitcultur, wie diese sich in Funden von den Mittelmeerländern bis nach Scandinavien wiederspiegelt*).

In der sogenannten pelasgischen Ornamentik kommen neben linearen Ornamenten dieselben Thierfiguren vor, welche wir oben in den Producten der Bronzezeit kennen lernten. (S. S. 36 ff.); aber dort waren sie im entstehen, hier treten sie uns völlig ausgebildet entgegen und zwar als Hauptelement der Ornamentik. Die Bilder der Vögel, der vierfüssigen Thiere und namentlich der Pferde zeigen stets dieselben schematischen Formen; sie bedecken die Flächen, sie stehen in Reihen nebeneinander, oder sind zwischen linearen Verzierungen in begrenzte Felder eingesetzt; sie stehen auf Bögen, in den Ecken und strecken an Enden und Abschlüssen hervor. Was bedeuten nun diese Vögel und

---

*) Jeder Stil, der über die Linienornamentik hinaus ist, zeigt Beispiele solcher Anwendung von Thierfiguren. Die rohen Thongefässe von Peru sind ebenso wie die älteren Gefässe von Cypern in Thiergestalt geformt; in der griechisch-römischen Welt finden wir Gefässe in Thiergestalt; die mittelalterlichen Manilen repräsentiren oft Thierfiguren, desgleichen die Prunkgefässe der Renaissancezeit und die norwegischen Bierkrüge. Wo wahre Kunst herrscht, da finden wir natürliche Thierbilder; auf einem primitiven oder niederen künstlerischen Standpunct werden dahingegen allerlei unbestimmbare Thierfiguren verwandt, die zu der Natur in sehr fernem Verhältniss stehen. Derselbe allgemeine Zug ornamentale Thierbilder zu benutzen, der sich in diesen Gefässen in Thiergestalt aus so verschiedenen Zeiten und Ländern kundgiebt, hat zur Entwicklung der germanischen Thierornamentik geführt.

**) Ausser grösseren Funden, die in Conzes vortrefflichen Abhandlungen in den Sitzungsberichten der hist. phil. Classe d. k. k. Academie d. Wissenschaften in Wien 1870 und 1873 behandelt sind, kommt eine grosse Anzahl kleinerer Funde aus Italien, den Alpenländern und Süddeutschland in Betracht, namentlich eine Gruppe italienischer Thongefässe mit eingeritzten Ornamenten, Vogelfiguren und Spiralsystemen (Musée Napoléon III im Louvre).

vierfüssigen Thiere, die zu einer gewissen Zeit auf einem so grossen Gebiete auftraten? Es ist unmöglich sie als etwas anderes denn als ornamentale Elemente aufzufassen. Sie sind Ornamentmotive völlig gleicher Art, wie die Thierbilder zur Völkerwanderungszeit. Hier wie dort sind die Thierfiguren das erste neue Element welches neben den linearen Motiven in die Ornamentik eingeführt wird, hier wie dort sind noch keine Pflanzenmotive aufgenommmen, die menschliche Figur spielt eine untergeordnete Rolle, Thierbilder sind das beste und höchste was man zu produciren vermag und die Kunst jener Zeit findet hauptsächlich Ausdruck in der Ornamentik. Die vorklassische Zeit besass demnach ebensowohl ihre Thierornamentik wie die Zeit der Völkerwanderung. Wenn nun in dem Character der Ornamentik dieser beiden Stilgruppen trotzdem ein so grosser Unterschied herrscht, so liegt das darin, dass Griechenland sich, wie die ältesten gemalten Vasen zeigen, alsbald der Natur zu wandte und die ornamentalen Figuren in natürliche Formen umwandelte. Uebrigens finden wir auch in der pelasgischen Ornamentik zahlreiche Beispiele von Thierfiguren, die einen ebenso unbestimmbaren ornamentalen Character haben wie die germanischen Thierbilder, und zugleich eine ebenso abschweifende Behandlung offenbaren. Die Vögel sind oft so wenig characteristisch, dass selbst die Bezeichnung „Wasser- oder Sumpfvögel" zu bestimmt ist. Der Schnabel wird durch eine einzige Linie angedeutet; die Augen treten weit aus dem Kopfe heraus Beine, Hals, Schnabel erleiden vielfach verschiedene Behandlung. Bei den pferdeähnlichen Thieren ist der Schwanz oft in einen Kopf verwandelt, die Beine erleiden eine nicht geringere Umbildung als die Gliedmassen der nordischen Bracteatethiere, und der Kopf erhält oft die Form eines Vogelkopfes. Da stehen wir also vor einer ähnlichen ornamentalen Behandlung wie zur Zeit der Völkerwanderung; allein im Norden war man, wie wir oben gesehen, viel stärker an die äussere Form und an die Technik gebunden. Die Thiermotive drängten sich mehr in den Vordergrund und wurden während der lang anhaltenden Benutzung mehr und mehr stilisirt. Die pelasgische Ornamentik war dahingegen nicht von langer Dauer, da alsbald der „orientalische Stil" neue Decorative brachte und die alten Thiermotive zugleich von dem Blattwerk verdrängt wurden.

Einen anderen Vergleichspunct bietet der irische Stil, den wir in dem folgenden Kapitel behandeln werden. Auch dieser repräsentirt

eine selbstständig entwickelte Thierornamentik. Bilder von vierfüssigen Thieren und Vögeln sind auch hier die ersten neuen Elemente, welche in eine rein lineare Ornamentik eingeführt werden; Pflanzenmotive treten erst später auf, aus fremdem Gebiete eingeführt, und die höchste Kunstleistung der Periode liegt in der Ornamentik.

Gleich dem pelasgischen und irischen Ornamentstil muss demnach die germanische Thierornamentik, wie auch aus der Untersuchung ihres Ursprunges und ihrer Anwendung hervorging, als eine auf Grund des ganzen künstlerischen Standpunctes der Germanen zur Zeit der Völkerwanderungen natürliche und nothwendige Entwicklung betrachtet werden.

IV.

Nordisch-irische Ornamentik.

(Vom Anfang der Wikingerzüge bis zum Schluss des heidnischen Zeitalters.)

Es ist nunmehr allgemein anerkannt, dass sich im früheren Mittelalter in Irland ein eigener Kunststil ausgebildet hatte, der aufs engste mit dem Christenthum in Zusammenhang stand, welches sich dort früh über eine altkeltische Kultur ausbreitete. Diese irische Kunst bestand hauptsächlich in einer eigenartigen Ornamentik. Zahlreiche Metallarbeiten zeugen nicht nur von einer ausserordentlichen technischen Geschicklichkeit, die an Kirchen- und Hausgeräth und an Schmuck reichlich angewandten Ornamente tragen auch das Gepräge eines entwickelten, wenngleich beschränkten Kunstgefühls. Dieselbe Ornamentik finden wir, mit der Feder und in Farben ausgeführt, in einer grossen Anzahl Handschriften, die hinsichtlich ihrer reichen und sauberen Ausschmückung sich mit den schönsten illuminirten Büchern aller Zeiten messen können. Auch die Flächen der Steine wurden mit Ornamenten bedacht; auf grossen Steinkreuzen und Grabsteinen namentlich schlängeln sich dichte künstliche Schnörkel und Bänder um figürliche Darstellungen im Flachrelief. Seltener begegnet man diesen Ornamenten in den eigenthümlichen irischen Kirchengebäuden und in den runden Thürmen, jenen merkwürdigen Zeugen einer besonderen, wenngleich primitiven Baukunst.

Die Ornamentik, welche hauptsächlich in Metall und Stein und mit Farben auf Pergament vorliegt, besteht in linearen Elementen, Bandmotiven und in Bildern von Pflanzen, Thieren und Menschen. Wir finden sonach alle Bestandtheile, welche überhaupt, selbst in der ausgebildetsten Ornamentik in Anwendung kommen, in Irland benutzt. Aber, während die Pflanzenmotive, die auf einer höheren Kunststufe die Hauptrolle spielen, hier nur in beschränktem Maasse vorkommen, bilden die Thierfiguren das vorherrschende Element und neben ihnen haben die linearen Motive und das Bandgeflecht die reichste Entwicklung erfahren. Diese primitiven Motive sind es, welche der Ornamentik ihren Character verleihen. Die geraden und die Bogenlinien sind in einer Reihe eigenthümlicher Ornamente benutzt, die bekannt sind unter dem Namen T- und Z-Muster, Diagonal-, Dreieck- und Treppenmuster, Spiräl- und Trompeten-System u. s. w. Schnörkel und Geflecht von breiteren und schmäleren Bändern bilden eine Menge künstlicher, geschmackvoller Muster, die bald als Einfassung oder Abgrenzung dienen, bald die ganze Fläche bedecken. Unter den Thierfiguren treten die Schlangen ziemlich spärlich auf und sind auch niemals reichlich verwandt. Die ursprünglichen, hauptsächlichen Motive sind das vierfüssige Thier und der Vogel, aber diese beiden Thierbilder sind auch aufs äusserste ausgenutzt; bald verschmelzen sie mit Linien- und Bandmotiven, bald werden sie in die wunderlichsten ornamentalen Gestalten verwandelt, welche zu den Schöpfungen der Natur in sehr lockerem Verhältniss stehen. Naturalistische Thierbilder kommen nur ausnahmsweise vor. Menschliche Figuren treten selten auf und alsdann dergestalt in irischer Manier verwandelt, dass man sie als Bandgeschlinge mit Menschenkopf und Gliedmassen bezeichnen könnte. Ebenso ist das spärlich vorkommende Laubwerk ziemlich sicher gezeichnet, aber es repräsentirt Pflanzen, die nur in dem Garten irischer Ornamentik wachsen. Ueberall bis in die kleinsten Einzelheiten, ein ausgeprägter Character; und selbst allgemeine Motive, die in allen Stilarten vorkommen, sind hier so eigenthümlich behandelt, dass z. B. eine irische Thierpfote oder ein irisches Ohr zwischen den stilitisirten Pfoten und Ohren aller Zeiten und Länder heraus zu erkennen ist.

Der irische Stil beschränkt sich nicht auf die in Irland ausgeführten Arbeiten. Er wurde von irischen Geistlichen über das ganze westliche Europa verbreitet, jenen Männern, welche als begeisterte Missionäre

und von Wanderlust getrieben, ihre Insel verliessen, um in Schottland, Nordengland oder Wales sich bleibend niederzulassen, oder um fernere Länder wie Frankreich, Deutschland oder Italien aufzusuchen. Durch diese Geistlichen, welche ihre kirchlichen Geräthe und Manuscripte stets mit sich führten, und überall ihre nationale Kunst, bisweilen in eigenen Klöstern fortübten, musste der irische Stil auf dem Festlande leicht Boden gewinnen, allein viel mochte dazu beitragen, dass Irland Jahrhunderte lang die Stätte war, wohin man zog um Bildung und Wissen zu suchen, und von wo nicht selten auch in Kunstangelegenheiten Hülfe geholt wurde. Scandinavien empfing ebenfalls seinen Theil von den irischen Kunstsachen, wie es auch an dem irischen Stil Antheil hatte, wenngleich auf andere Weise. Die Nordländer holten nämlich vom 9. Jahrh. ab selbst Schmuck- und andere Kostbarkeiten aus den Ländern im Westen, und obwohl sie als Feinde und Eroberer kamen, liessen sie sich doch von der überlegenen Kunst gern bezwingen.

Bei der Behandlung der irischen Ornamentik muss die Aufmerksamkeit deshalb nicht nur auf Irland selbst gerichtet werden, sondern auf alle Denkmäler mit irischem Gepräge, die ausserhalb der ursprünglichen Heimath des Stils vorkommen und zwischen diesen ist wieder zu unterscheiden zwischen den Producten wirklich irischer Kunst und solchen, welche das Gepräge einer Vermischung mit anderen Stilarten tragen oder Aufnahme irischer Elemente auf fremdem Boden verrathen. Wir halten uns vorläufig an die reine irische Ornamentik.

Die zahlreichen irischen Kunstproducte in Irland und ausserhalb haben durch ihren eigenartigen Character und ihren Kunstwerth früh die Aufmerksamkeit auf sich gezogen und seit dem ist der irische Stil ununterbrochen Gegenstand einer mannigfachen Behandlung geblieben. In Betreff der Ornamentik haben die älteren Arbeiten jetzt eigentlich nur insofern Bedeutung, als sie das Material verschaffen und zugänglich machen. So lange man für eine Behandlung nicht das erforderliche Material hatte, so lange man rein archäologische Ornamentik-Fragen mit Hülfe der Resultate historischer und sprachlicher Untersuchungen zu entscheiden suchte, liessen sich keine zuverlässigen Anschauungen gewinnen. Auf diesen Wegen kam man dahin Arbeiten aus christlicher Zeit um Jahrhunderte vor Chr. Geb. zu setzen, anzunehmen, dass die irischen Arbeiten aus Italien oder Byzanz eingeführt seien, oder die irischen Elemente als angelsächsisch oder nordisch zu betrachten. Diese

ältere Methode, welche das Studium der Ornamentik auf alles andere als die Ornamentik selbst gründet, ist zwar noch jetzt nicht verschwunden,*) aber eine neue Richtung, die von dem archäologischen Material selbst ausgeht, ist kräftig vorgedrungen, und hat dem Studium des irischen Stils eine sichere Grundlage gegeben. In manchen umfassenden Werken und kleineren Abhandlungen ist man soweit gekommen, dass die meisten veröffentlichten wichtigeren irischen Arbeiten in zuverlässigen Abbildungen oder doch in gesunder, sorgfältiger Manier beschrieben sind.**) Hinsichtlich der Deutung des Materials ist dahingegen noch viel zu thun; die Untersuchung des Kunstinhaltes und Werthes des Stils, der Nachweis seines Ursprunges, seiner Entwicklung und seines Verhältnisses zu anderen Stilarten, ist kaum über die ersten Anfänge hinaus. Es darf als beglaubigt betrachtet werden, dass die irische Ornamentik als Ganzes betrachtet ihren heimathlichen Boden in Irland hat und weder von Italien noch Byzanz, weder von den Angelsachsen noch den Nord-

*) Selbst in den Augen eines so hervorragenden Kenners wie Labarte ist irischer und angelsächsischer Stil dasselbe. In einer vorkarolingischen Handschrift aus Italien, welche mit Vögeln, Fischen und Laubwerk verziert ist, erblickt er angelsächsischen Stil, obschon absolut kein angelsächsischer oder irischer Zug darin zu entdecken ist. (J, Labarte; Les arts industriels III. S. 82 u. 95). Noch bei Miss Stokes, deren sorgfältigen Arbeiten so viel zu verdanken ist, findet man folgende oberflächliche Aeusserungen: serpents, lizards and dragons are the animal forms most frequently met with in Celtic art. In such designs as these we find little that is not common to Byzantine, Gothic and Lombardic art (Stokes: Christian inscriptions S. 143).

**) Die wichtigsten Abbildungen und Beschreibungen irischer Ornamente findet man ausser in bekannten irischen und englischen periodichen Schriften in den nachbenannten Werken: Astle: The origin and progress of writing, London 1784; — Auguste de Bastard: Peintures et ornements des manuscrits; — J. Belsheim: Codex aureus, Christiania 1878; — Bond and Thomson: Facsimiles of ancient manuscripts, London 1814, I; — Cuming: The runic and other monumental remains of the isle of Man, 1857; — T. F. Dibdin: The bibliographical decameron, London 1817, I; — F. Eggers: Deutsches Kunstblatt, Leipzig 1850 S. 83; Ferguson and Petri: The Cromlech on Howth, 1864; — Gilbert J. French: An attempt to explain the origin and meaning of the interlaced ornamentation. Manchester 1858; — J. T. Gilbert: Facsimiles of national manuscripts of Irland. Dublin 1874—78; — Hickesius: Lingvarum veterum septentrionalium thesaurus, Oxoniae 1705, I; — Humphreys: The illuminated books of the middle ages, London 1849; — Keller in den Mittheilungen d. antiquar. Gesellsch. in Zürich, 7 S.

ländern importirt ist (Westwood). Es ist ferner bewiesen, dass von den linearen Elementen in der irischen Ornamentik manche ihren Ursprung in einer älteren Stilrichtung haben, die vor der Einführung des Christenthums in Irland heimisch war (Stokes, Waring). Von anderen Motiven derselben Art wird angenommen sie seien ursprünglich römisch (Stokes), noch andere sollen in christlicher Zeit in Irland sich selbstständig entwickelt haben. In Betreff der Bandgeflechte hat man theils geglaubt einen römischen Ursprung (Stokes, Müntz), oder einen byzantinischen, oder gar ägyptischen und orientalischen, (Westwood, Bastard) voraussetzen zu dürfen, theils hat man geglaubt, dass diese Motive sich in Irland selbstständig entwickelten. Hinsichtlich der Thiermotive herrscht die grösste Ungewissheit. Gewöhnlich umgeht man die Frage und beschränkt sich auf Beschreibungen, in welchen die Bezeichnungen Schlange und Drachen nicht gespart werden, die zum Nachtheil für eine vernünftige Auffassung aus der nordischen Archäologie entlehnt sind.*) Dr. Cuming spricht dahingegen von Schuppenfischen und Dr. Montelius meint mit etwas mehr Berechtigung das Grundmotiv in Vogelbildern gefunden zu haben. Dr. Keller ist der Meinung, dass diese geheimnissvollen Furcht einflössenden Ungeheuer der farben- und form-

---

61, — S. W. Kershaws: Art treasures of the Lambeth library; London 1873; — Eug. Müntz in der Revue celtique 3 S. 343; — O'Neill: the fine arts and civilisation of ancient Irland, 1863, und The crosses of Ireland; — Petri in den Transactions of de irish academy XX; — Henry Shaw: Dresses and decorations of the middle ages, London 1843; — Silvestre et Champollion: Paléographie universelle, Paris 1839; — J. Stewenson und G. G. Warning: The gospels of Mac Regol 1854—57; — Stokes: Christian inscriptions in the irish language, Dublin; — J. H. Todd in Vetusta monumenta VI. Pl. 19, 43—46; — J. O. Westwood: Facsimiles of miniatures and ornaments etc. London 1868; — Palaeographia sacra pictoria, London 1843—45, und in Archäological Journal 10 S. 275; — Digby Wyatt: The art of illuminating, London; Nouveau traité diplomatique II; — Publications of the Cambridge Antiquarian society, 1847; Leabhar na h-Uidhri, Dublin 1870.

*) Schnaase, Waagen, Stokes, Cuming, Keller, Unger und andere; Bond und Thompson bedienen sich zwar oft des Ausdruckes: lacertine animals and birds, doch brauchen sie auch häufig für Zusammensetzungen von Laubwerk und Thiermotiven die Bezeichnung „dragon pattern" (roy Ms. I. E. VI.) Nur Westwood (Archäol. Journ. 10. S. 294) zieht den Ausdruck lacertine, den anderen „dracontine" vor, da selten, wenn überhaupt jemals einer Figur mit einem Thierkopf (einem vierfüssigen Thier) Flügel angefügt werden.

losen irischen Natur nicht entsprungen sein können; sie müssen „aus dem Orient herstammen oder wenigstens dort ihr Vorbild haben." (a. a. O. S. 74). Diese Darstellungen können durch orientaliche Geistliche nach Irland getragen worden sein, und sind vielleicht ursprünglich ägyptischen Ophiten entlehnt. (Westwood: Paleographia etc. S. XI). Im Gegensatze hierzu meinte Prof. Waagen,*) die Thierfiguren seien bei den keltischen Irländern entstanden, während Dr. Hildebrand annimmt, (was auch Prof. Schnasse als möglich hinstellt,**) dass die irischen Thierbilder dem angelsächsischen Stil entlehnt seien und demnach mit der gleichzeitigen germanischen Ornamentik in Zusammenhang stehen. O'Neill (a. a. O. S. 78) meint dahingegen, die Thiergestalten der Manuscripte seien ein Erbe aus viel älterer Zeit und von heidnischem Schlangencultus herzuleiten. Nur eine einzige Stimme erhebt sich zu Gunsten einer symbolischen Bedeutung; Dr. Rock ist zwar nicht in der Lage diese Bedeutung näher anzugeben, dennoch hofft er sie dermaleinst heraus zu finden.***) Ebenso hat nur ein Autor die Thierbilder als Nachbildungen natürlicher Thiergestalten aufgefasst: die irischen Künstler „empruntent les formes vraies de la nature pour les assouplir aux fantaisies les plus étranges d'une imagination sans frein" etc. (Ferdinand Denis †). Eine seltsame Erklärung giebt Dr. O'Conor (a. a. O. S. 180). Er sieht in den Thiergestalten der Manuscripte ursprüngliche Nachbildungen von Wappenzeichen und Helmschmuck. Dr. Cuming endlich tritt ein für eine selbstständige „theory of development": Die Thierbilder sind durch eine Umbildung der Bandgeflechte auf irischem Boden entstanden.

Dies sind die Theorien, welche bis jetzt hinsichtlich des Ursprunges der irischen Thierfiguren vorliegen. Da sie indessen nur als Vermuthungen hingestellt sind und sich auf keine Begründung stützen, dürfte es wohl gerechtfertigt sein, die Frage noch einmal in Behandlung zu

*) F. Eggers: Deutsches Kunstblatt 1850 S. 84.

**) Zeitschrift für bildende Kunst 1876. S. 60.

***) Church of our Fathers S. 279.

†) Histoire de l'ornementation des manuscrits, Paris 1837 S. 35. Aehnliches ist in dem Nouveau traité etc. II. S. 122 angedeutet: Les ornements des lettres grises anglosaxonnes semblent n'être le fruit, que d'imaginations atroces et mélancoliques. Jamais d'idées riantes; tout se ressent de la dureté du climat.

nehmen. In ihrem ganzen Umfange kann es hier freilich nicht geschehen; nur einige Seiten des irischen Stils werden wir betrachten, um eine Grundlage für die Auffassung gewisser Partien in der nordischen Ornamentik zu gewinnen.

Zu einer ordentlichen Kenntniss der irischen Ornamentik, wie sie in den illuminirten Handschriften vorliegt, empfiehlt es sich von solchen Manuscripten auszugehen, welche Andeutungen enthalten, nachdem sich die Zeit ihrer Entstehung bestimmen lässt. Freilich sind die Datirungen, welche sich auf die ältesten Manuscripte beziehen, nicht über allem Zweifel. Sie gründen sich nämlich darauf, dass in dem Manuscripte der Name eines Schreibers genannt wird, dessen Lebenszeit aus den Annalen bekannt ist, und ferner pflegen sie sich darauf zu stützen, dass das Buch dieser oder jener Kirche gehörte, zu welcher derselbe Schreiber, wie man weiss, in Beziehungen stand. Aber theils sind die Annalen in viel späterer Zeit niedergeschrieben, weshalb ihre Angaben Zweifel unterworfen sind, theils kann das Buch eine spätere Abschrift mit Wiederholung des ursprünglichen Schreibernamens sein. So verhält es sich z. B. aller Wahrscheinlichkeit nach mit dem Buche von Armagh, in dem der heilige Patrik als Schreiber genannt wird, denn in derselben Handschrift ist von dem Tode St. Patriks die Rede und nach anderen Angaben dürfte das Buch im Jahre 807 geschrieben sein. Auch konnten mehrere Schreiber denselben Namen führen, wie es mit demjenigen der Fall, nach welchem das Buch Dimmas benannt ist. Insofern die Annalen nur von einem dieser Männer reden und die Datirung sich auf diese Angabe gründet, würde eine unrichtige Zeitbestimmung immerhin möglich sein. Wenn wir nichtsdestoweniger glauben, diese Art von Datirungen zu Grunde legen zu dürfen, so geschieht es, weil sie mit den Resultaten einer ohne Voraussetzungen unternommenen archäologischen Behandlung des Stoffes übereinstimmen und weil sie die Denkmäler in einer Reihenfolge ordnen, die innere Wahrscheinlichkeit und inneren Zusammenhang hat. Hier ist es das dem Resultat eigene Gepräge der Wahrheit, welches Vertrauen zu den Datirungen, von denen wir ausgehen, weckt, selbst wenn diese nicht über allen Zweifeln erhaben sind. Wir leihen diese historischen Ausgangspuncte, weil die archäologische Untersuchung dadurch bedeutend erleichtert und gekürzt wird. Auf solche Datirungen, die sich nur auf eine Tradition oder auf eine nicht ursprüngliche, wenngleich alte Angabe stützen, ist es richtiger vorläufig keine Rücksicht zu nehmen.

Wie wenig Vertrauen eine Tradition verdient, ersieht man aus mehreren nachweislich späteren Manuscripten, welche St. Augustinus oder St. Columbus zugeschrieben werden, und was eine alte aber nicht ursprüngliche Angabe im Manuscript bedeutet, zeigt z. B. das irische Fulda-Evangeliar, in dem es heisst, das Buch sei von Bonifacius eigenhändig geschrieben, während der Name des wirklichen Schreibers unten und zwar in der Handschrift des Manuscriptes zu lesen ist. Auf so losen Grund gebaute Zeitangaben bleiben besser von vornherein unbeachtet.

Schon der erste Blick auf die Serie der illuminirten Handschriften, welche datirt werden konnten, wird zeigen, dass die späteren Manuscripte hinsichtlich der gesammten Ornamentik*) von den älteren in hohem Grade verschieden sind. Es ist begreiflich, dass sie zwei verschiedene Stilnuancen zeigen, eine ältere und eine jüngere, deren Verschiedenheit um so mehr zu Tage tritt, wenn man alle übrigen illuminirten Bücher nach dem Character der Ornamentik zwischen den datirten Manuscripten einreiht. Man erkennt alsdann zwei Gruppen ornamentirter Handschriften, von denen die ältere, nach den angegebenen Datirungen zwischen das 6. und den Anfang des 9. Jahrhunderts zu setzen ist, während die jüngere dem 11. und 12. Jahrhundert angehört. Aus dem grössten Theile des 9. und aus dem 10. Jahrhundert liegen keine datirten Bücher vor, weshalb der Zeitraum für den Uebergang vom älteren zu dem jüngeren Stil sich nicht auf diesem Wege bestimmen lässt; nur mit Hülfe datirter Metallarbeiten und Steinkreuze (s. weiter unten) lässt sich die Grenze zwischen beiden Gruppen um das Jahr 900 setzen.

Die Unterschiede zwischen der älteren und der jüngeren Gruppe sind selbst bei einer oberflächlichen Betrachtung auffällig; die erste zeigt den Stil in seiner Entwicklung und die Blüthezeit, letztere zeigt ihn in seiner Rückbildung, welche sich in dem aufgeben mancher der schönsten Motive der älteren Zeit offenbart, in einer grotesken Behandlung der übrigen Elemente und in der Aufnahme fremden nicht gleich-

---

*) Das Buch von Durrow: sechtes Jahrh.; — das Buch Dimmas, das Buch St. Mullings: siebentes Jahrh.; — die Bibel von Lindisfarne, um 700; — Mac Regols Evangeliar: um 800; — das Buch von Armagh: 807; — Ricemarchus: Psalter, letzte Hälfte des 11. Jahrh.; — St. Augustinus' De trinitate im Corpus Christi College, Cambridge: Mitte des 11. Jahrh.; — the book of the dun cow: Ende des 11. Jahrh.; — Harley Ms. No. 1802: vom Jahr 1138.

artigen Stoffes. Elegante Ausführung und minutiöse Behandlung, grosser Reichthum der Motive und reiche Ausschmückung sind nur dem älteren Stil eigen; nur dort findet man die vielen künstlichen regelmässigen und feinen Bandgeflechte, die später von einfachen, bisweilen formlosen Verschlingungen breiterer Bänder verdrängt werden. Die ganze Linienornamentik gehört überhaupt durchschnittlich der älteren Zeit an, während die spätere sich auf sehr wenige Motive beschränkt. Das ältere eigenartige oft wechselnde Laubwerk weicht dem allgemeinen römischen Blatte in stereotyper speciell irischer Form. Thierbilder kommen in beiden Gruppen vor, aber in ihrem Bau und ihrer Verwendung in der Ornamentik herrscht ein grosser Unterschied. Die dünnen fein behandelten Figuren werden breit und plump und ihre bandartigen Partien werden mit Blattmotiven gemischt und beherrschen die Darstellungen, während die älteren nur die Zwischenräume ausfüllten. Statt des Farbenreichthums der älteren Gruppe, findet man gewisse rothe, gelbe und braunviolette Tinten, die ganze Ausschmückung wird spärlich und verblasst bei wahrnehmbarem Verfall.

Von diesem allgemeinen Unterschiede zwischen dem älteren und jüngeren irischen Stil, wenden wir uns zunächst zu den älteren Manuscripten um zu untersuchen, ob in dieser Gruppe völlige Einheit herrscht oder ob sich auch hier zwischen Beginn und Schluss der Periode gewisse Verschiedenheiten nachweisen lassen. Gleichviel wie der irische Stil entstanden, unter welchen Verhältnissen er seinen auffallend ausgeprägten Character angenommen, es lässt sich nicht vermuthen, dass er von dem 6. bis zum 9. Jahrhundert auf demselben Standpunct verharrt. Dass in der That eine Entwicklung stattgefunden und nicht, wie immer wieder und wieder behauptet wird, die ältesten Manuscripte am schönsten und reichsten ausgeschmückt sind, dass der Stil ohne ältere Voraussetzungen plötzlich in vollendeter Entwicklung dastand, das wird aus einem Vergleich zwischen dem Buch von Durrow hervorgehen, dem sich das von Dimma anschliesst, mit jenen reich verzierten Manuscripten, die hinsichtlich des Stils und Characters zu Mac Regols Evangeliar und dem Buch von Armagh gehören, welche aus dem späteren Theil der Periode herrühren *).

---

*) Ausser dem Evangeliar des heiligen Wilibrod, der Durham Bibel A II 17 und B II 30 und Mac Durnans Buch, welche in die Mitte der Periode gesetzt

Grosse verzierte Initialen, Bänder und volldecorirte Seiten kommen schon in dem Buch von Durrow vor, aber die Ausschmückung ist massvoll und sparsam im Vergleich zu den späteren Manuscripten. In diesen erscheinen erst die übertriebenen Initialen, die eine ganze Seite füllen, die Zierränder, die nicht mehr wie zu Anfang eine Umrahmung, sondern die Hauptdarstellung der ganzen Seite bilden, der ganze Reichthum verschiedenartiger, verfeinerter Ornamente. Man findet in der älteren Zeit bereits manche lineare Motive: Spirale, Trompeten- und T-Muster, Treppen- und Würfelornamente, aber im Vergleich zu dem überschwenglichen Reichthum und der minutiösen, raffinirten Feinheit der späteren Zeit, in einfachen grossen Zügen. Das Flechtwerk besteht in dem book of Durrow aus breiten Bändern verschiedener Farbe, welche bereits kunstvolle, aber doch klare regelmässige Muster bilden. In den jüngeren Manuscripten erfahren diese Geflechte dieselbe überaus zierliche aber zugleich fast unverständliche, complicirte Ausführung, wie alle übrigen Motive. Die Thierfiguren sind in dem Buche von Durrow offenbar ein neues noch nicht ausgebildetes Motiv. Sie kommen nicht in den Initialen vor, sondern auf einzelnen mit Ornamenten bedeckten Blättern und stehen in enger Beziehung zu dem Bandgeschlinge. Betrachtet man

werden dürfen, namentlich St. Chads Buch und das Petersburger Evangeliar (Russland). Das berühmte und mit Recht bewunderte Buch von Kells kann für die Untersuchung nicht in Betracht kommen, weil sein Alter zu unsicher ist. Westwood, Todd und andere setzen es in das 6. Jahrhundert; in den paläographical society: Facsimiles etc. wird es ins 7. Jahrhundert gesetzt, Gilbert nimmt an, dass es zwischen dem 6. und 9. Jahrhundert geschrieben worden, Stokes setzt es ins 9. Jahrhundert. Mit Rücksicht auf den Stil der Illumination würde ich es auf die Zeit um 900 zurückführen, was hier indessen nicht ausführlich bewiesen werden kann. In dem Buche von Kells ist dem Laubwerk eine ausgdehnte Anwendung zu Theil geworden. Es kommt allein vor und in den meisten Initialen, mit Thierfiguren und Bandgeschlinge verbunden, und auch aus dem Rachen der Thiere kommen Blätterranken hervor. Da trifft man Bandgeschlinge mit Thierköpfen, oder Schlangen, wenn man will, und eine ganze Reihe neuer Thierformen: Fisch, Hahn, Hase, Schmetterling u. s. w. Die menschliche Gestalt ist vielfach benutzt und die kleinen zusammengedrängten Thierköpfe gehören gleich den obengenannten Motiven nicht dem älteren Stil an. Schon der Vergleich mit dem Buche von Durrow, welches ergiebt, dass Columba der Schreiber war, zeigt klar, dass das Buch von Kells nicht wie die Tradition besagt, dem Columba zugeschrieben werden kann.

aber diese stets von der Seite gesehenen vierfüssigen Thiere, mit den langen Kiefern, die sich um den Körper des Nebenthieres schlingen, und mit den in die Länge gezogenen Beinen, die sich mit den anderen Thieren verflechten, da würde man sagen, es sind Bandmotive, die durch angesetzte Thierköpfe, Beine und Schwänze lebendig geworden sind. Jedenfalls sind diese ältesten irischen Thiere nichts weniger als Copien nach der Natur; es sind keine Darstellungen natürlicher Geschöpfe, sondern rein ornamentale Formen, die noch keine feste Gestalt angenommen haben. Erst in den jüngeren Manuscripten erscheinen jene eigenthümlichen Thierformen, die sich bei strengstem Festhalten an allen Details in allen irischen Arbeiten bis ins unendliche wiederholen. Der irische Vogel ist mit einem kräftigen an der Spitze gekrümmten Schnabel ausgerüstet, mit langen Zehen und starken Klauen, mit in die Länge gezogenen Beinen, Schwanz und langem Nackenschopf — alles verschlungen, geflochten und gespalten in mannigfaltigster Weise. Das vierfüssige Thier ist kenntlich an dem hundeähnlichen Kopf, in dem eine Bogenlinie das Hinterhaupt nach vorn begrenzt, und an den langen Beinen, die in eine oder zwei Zehen mit starken Klauen auslaufen und sich mit dem verlängerten Schwanz und dem von dem Nacken ausgehenden characteristischen Bande verschlingen. Diese bestimmt stilisirten Thierfiguren kommen in der ältesten Zeit ebenso selten vor wie die Pflanzenmotive und Menschengestalten, denen man in der vollständig ausgebildeten Ornamentik so häufig begegnet. Auch in den Farben macht sich eine Veränderung bemerkbar, indem die ältesten Farben gelb, roth, grün und schwarz, um blau, karmoisin und violet bereichert werden. Uebrigens beschränkt sich der Unterschied zwischen Anfang und Ende des älteren irischen Stils nicht auf die Einzelheiten, er giebt sich in der ganzen Behandlung kund. Alle Motive, welche anfangs getrennt, neben einander auftreten, sind später zusammen verarbeitet; die verzierten Initialen bekommen Thierköpfe und Beine, der innere Raum der Thierkörper ist mit Ornamenten ausgefüllt, die Thiergestalten laufen in Schnörkel aus, durch die das Geflecht sich hindurch schlingt. In den ältesten Handschriften sind die Ornamente bei vorsichtiger Benutzung der Motive und einer primitiven Ruhe und Beschränkung verhältnissmässig einfach und klar; in der jüngeren herrscht eine muthwillige Leichtigkeit und ausschreitende Freiheit, eine Fülle und Breite in der Decoration, ein Gemisch und eine Virtuosität, die als Resultat des künstlerischen Schaffens während der

ganzen Periode betrachtet werden müssen. Die ältere Handschriftengruppe vom 6. bis zum 9. Jahrhundert zeigt demnach eine bestimmte Steigerung, von der primitiven Verwendung der Motive bis zu ihrer vollendeten Ausbildung.

Die jüngeren irischen Manuscripte sind im allgemeinen weniger bekannt als die älteren, weil die ärmlichere Ausschmückung und minder sorgfältige Behandlung sie weniger anziehend machen; und doch sind sie für die Geschichte des Stils von nicht geringerer Wichtigkeit. Auch innerhalb dieser Gruppe lassen sich verschiedene Perioden und Richtungen nachweisen. Zu den ältesten gehören offenbar der Psalter von St. Johns College in Cambridge C 9. und Cotton Ms. Vitellius F. XI, wo noch verzierte Umrahmungen vorkommen. Ein etwas jüngerer Stil zeigt sich in Ricemarchus' Psalter, dem irischen Evangelarium und Missale im Corpus Christi College in Oxford, Cotton Ms. Galba A. V. Bibl. Hart. No. 1023 und No. 1802 und im liber hymnorum im Trinity College und in der Franciskaner-Bibliothek in Dublin. In allen späteren Büchern spielt das romanische Blatt eine hervorragende Rolle und die beiden Oxforder Manuscripte enthalten eigenthümliche Compositionen von Schlangen und vierfüssigen Thieren. Allein diese unbedeutenden Verschiedenheiten, welche von der Zeit und der Schule abhängen, sind für die vorliegende Untersuchung von geringerer Wichtigkeit; wir betrachten diese jüngere Gruppe als Gesammtheit und haben dem was wir oben über den jüngeren irischen Stil gesagt wenig hinzuzufügen.

Nur in den ältesten Büchern finden wir noch einige der früheren Diagonalmotive; die zusammenhängenden Spiral- und Trompetenmuster sind aufgegeben und die Linearmotive spielen fortan in der Ornamentik eine untergeordnete Rolle. Es ist beachtenswerth, dass beim Eintreten des Verfalls die ältesten irischen Motive die ersten sind, die verschwinden. Zum Ersatz für die verschwundenen Motive der alten Zeit erscheint nun wie schon gesagt das Laubwerk des romanischen Mittelalters recht häufig, doch ist dies geliehene Element bisweilen unter der irischen Behandlung stark verändert. Das Bandgeflecht wird in ähnlichen Mustern wie früher verwandt, aber es ist weniger kunstvoll und breiter behandelt, und was sehr bezeichnend ist, es gewinnt die Oberhand an Stellen, wohin es nicht gehört, z. B. in den Thierbeinen, in Bart, Haar und Kleidern der menschlichen Figuren; dergleichen muss als Ausschreitung, als Misbrauch des alten Motives angesehen werden.

Aus den älteren Thierfiguren haben sich neue entwickelt, die zwar sichtlich von gleichem Geschlecht, aber nichtsdestoweniger durch und durch verschieden sind, namentlich ist die Zeichnung der Beine und Köpfe neu und der Nackenschopf fehlt oft gänzlich.

Neben dem vierfüssigen Thiere und dem Vogel tritt nun ein neues, bis dahin nicht benutztes Motiv auf: die Schlange *). Was bedeuten diese Schlangen, warum werden sie in die Ornamentik eingeführt und wo sind diese Bilder entstanden? Die Beantwortung dieser Frage können wir nur aus der Ornamentik selbst schöpfen; aber eine sorgfältige Beobachtung hinsichtlich des Vorkommens dieser Bilder wird kaum noch Zweifel aufkommen lassen, dass die Schlangenformen aus der ornamentalen Behandlung der Thier- und Bandmotive entstanden sind. Als man ganze Thierfiguren in die Initialen hineinsetzte, fügte man zugleich den bandförmigen Grundzügen des Buchstabens einen Thierkopf und ein oder mehrere Beine mit Pfoten und Klauen an — und der ganze Anfangsbuchstabe war damit zu einem Thierbilde geworden; liess man die Beine weg, da glichen die Initialen langen, sich schlängelnden Bändern mit Thierköpfen, oder wirklichen Schlangen. Auch in anderen Ornamentmotiven finden wir schlangenförmige Figuren, die mit Recht Zusammensetzungen von Bandgeflecht und Thierköpfen genannt werden dürfen, und zwar in gleicher Weise wie die ornamentalen Verbindungen von Thier und Pflanze, von Blatt und Band, und ebenso gut wie der Thierkopf an Stellen angebracht wurde, wohin er nicht gehörte, z. B. an der Zungenspitze eines Thieres, konnte er auch an ein schlängelndes Band gesetzt werden. Man trifft ferner in der irischen Ornamentik mancherlei Uebergangsformen zwischen dem vierfüssigen Thier und den schlangenartigen Geschöpfen, bald sind dieselben nur mit Vorderbeinen ausgerüstet, bald mit einem Hinterbein, welches halb zum Schwanz geworden; ferner Schlangenformen mit langen Beinen und endlich wirkliche Schlangenleiber mit dem Kopf des vierfüssigen Thieres. Wenn man alles dies in Erwägung zieht, und bedenkt, dass die Schlange nicht in der älteren irischen Ornamentik vorkommt, während sie in der späteren häufig erscheint, wird man genöthigt anzunehmen, dass die schlangenartigen Gestalten entweder durch eine

*) Vgl. Westwood im Archaeological Journal 10. S. 295.

Zusammenstellung des Thierkopfes mit den bandförmigen Zügen des Buchstabens entstanden sind oder durch ein Gemisch von Thieren und Bandgeflecht, oder dadurch, dass man vergass das vierfüssige Thier mit Beinen auszurüsten, sie müssen derselben rein ornamentalen Entwicklung gemäss entstanden sein, die in jeder primitiven Ornamentik eine grosse Rolle spielt, wovon verschiedene Beispiele theils hier oben gegeben sind, theils weiter unten noch gegeben werden sollen. Als eine Erinnerung an ihre Entstehung tragen die Schlangenbilder oft den Kopf des vierfüssigen Thieres, oder es hängt hier oder dort an den Initialen eine Pfote, eine Zehe und gewöhnlich sind die Schlangen an den Buchstaben gebunden; seltener und erst in späterer Zeit verlassen sie denselben, um mit anderen decorativen Elementen namentlich mit dem vierfüssigen Thier zusammengesetzt zu werden.

Um sich in diese Entstehungstheorie der Schlangenfiguren hineinzudenken, bedarf es vielleicht einer eingehenden Kenntniss der Ornamentik jener ganzen Periode; jedenfalls muss als unbestreitbar festgestellt werden, dass die Schlangen erst in dem jüngeren irischen Ornamentstil auftauchen, während der ältere nur den Vogel und das vierfüssige Thier als Decorativ benutzte. Das ist, streng genommen, alles, dessen es für die folgende Untersuchung bedarf.

Der irische Stil war, wie wir gesehen, noch vom 10. bis zum 12. Jahrh. in seiner Entwicklung begriffen, indem die alten Motive aufs neue umgemodelt, und die von auswärts angenommenen Elemente mit den irischen zusammen verarbeitet wurden, nichtsdestoweniger muss man diese Periode als eine Zeit des Verfalls bezeichnen. Der Stil, welcher Alterthum und Mittelalter so wunderbar mit einander verschmolz, dessen Glanzperiode in den Uebergang zwischen zwei Zeitaltern fiel, während in dem übrigen westlichen Europa das künstlerische Leben hinstarb, zehrte in der romanischen Periode nur von Traditionen und Reminiscenzen. Späterhin machte das Fremde sich mehr und mehr geltend und wurde nicht mehr in irische Form umgeschmolzen — der geflügelte Drache verdrängte die alten irischen Thiergestalten; *) aber selbst in den

*) Auf dem Bischofsstabe von Clonmacnoise und der sogen. Brian Borumha-Harfe sieht man geflügelte Drachen, beide Gegenstände sind nicht älter als aus dem 11. Jahrh. Ob die Thierbilder in den Royal Ms. 2 A. XX S. 17 (Abbildungen bei Astle und bei Silvester u. Champollion a. a. O.) und Westwood: Fac-

gothischen Manuscripten*) begegnet man noch Motiven, die vor Jahrhunderten in der Blüthezeit des irischen Stils entstanden waren.

Wir wenden uns nunmehr von den illuminirten Manuscripten zu der zweiten Hauptquelle für das Studium der irischen Ornamentik, nämlich zu den Arbeiten in Metall und Stein, um in einer unabhängigen Untersuchung die Zulässigkeit des Unterschiedes zu prüfen, der hier nach den als für beide Perioden characteristisch erkannten Zügen zwischen dem älteren und jüngeren Stil gemacht worden, wovon auch die Correctheit der ganzen hier versuchten Schilderung von der Entwicklung des Stils in Irland abhängt. Auch hier müssen wir von solchen Denkmälern ausgehen, die durch ursprüngliche Inschriften sich chronologisch bestimmen lassen. Dieselben gehören zwar mit einer einzigen Ausnahme dem jüngeren irischen Stil an; aber dafür sind die Zeitbestimmungen auch fast immer volltändig sicher.

Ergänzen wir eine grössere Serie datirter Arbeiten vom 9. — 12. Jahrhundert**) durch solche, die hinsichtlich des Stilcharacters als gleichzeitig gelten können, da lässt sich eine zuverlässige Kenntniss des irischen Stils aus diesem Zeitraum gewinnen. Wir finden hier in allen wesentlichen Puncten dieselben ornamentalen Elemente, denselben Character des Stils, wie in der beschriebenen jüngeren Handschriftengruppe. Auf Grabsteinen des 9. Jahrh. sehen wir noch das Trompetenmuster, auf Steinkreuzen aus dem Anfang des 10. Jahrh. ein Spiralornament, im übrigen ist die alte Linearornamentik so gut wie vollständig ver-

---

similes etc. Pl. 24. zufällig den Drachen des Mittelalters ähnlich sind, oder ob diese Manuscripte — wie ich vermuthe und weiter unten begründen werde — jünger sind als man im allgemeinen annimmt, lassen wir unentschieden. Dies sind die beiden einzigen Fälle, wo ich in irischen und angelsächsisch-irischen Manuscripten die mit einiger Wahrscheinlichkeit für älter als das Jahr 1000 gehalten werden dürfen, drachenähnliche Thierbilder gefunden habe.

*) Z. B. im Buche von Ballymote, eine Compilation von 1380.

**) Nach Stokes a. a. O. Grabstein des Suibine † 887; (Des St. Berichtir † 839); die Kreuze bei Clonmacnoise 914—24, und bei Monasterboice 923—24, der Schrein des St. Molaise 1001—25, S. 1 Rundans Cumdach 1023—25; the Caah 1067—98; der Bischofstab von Lismore 1090—1113; die Glocke des heil. Patrik 1091—1105; der Kasten um den Arm des heiligen Lachtin 1118—27; das Kreuz von Cong; 1123 der Schrein für das Buch von Dimma, Mitte des 12. Jahrh. die Kreuze von Tuam Anfang des 12. Jahrh.

schwunden.*) Dahingegen begegnen wir häufig schweren breiten Bandgeschlingen; auch das romanische Blatt kommt öfter vor; das Hauptmotiv aber sind vierfüssige Thiere und Schlangen, und zwar ebenso gebaut, mit denselben Details in der Zeichnung, welche die Thierfiguren der Manuscripte aus der Zeit nach 900 kennzeichnen. Diese ganze Gruppe irischer Arbeiten in Metall und Stein bestätigt vollständig die oben gegebene Darstellung des jüngeren irischen Stils.

Aus der älteren Periode vor dem 9. Jahrh. fehlen die Stützpuncte für sichere Datirungen, weshalb man ausschliesslich auf den Stil angewiesen ist. Da nun aber die jüngere Gruppe durch zahlreiche zum Theil datirte und reich verzierte Arbeiten genau und genügend bekannt ist, so darf man alles was davon wesentlich abweicht, mit voller Sicherheit der älteren Periode zusprechen. Diese Gegenstände**) zeichnen sich durch reiche Linearornamente aus, durch feine Bandgeflechte, durch Bilder vierfüssiger Thiere und Vögel, genau in derselben Weise wie in den älteren Manuscripten; auch die Schlangenbilder fehlen hier wie dort. Wenn nun alles was den characteristischen Stil der jüngeren Gruppe der Metall- und Steinarbeiten fremd ist, mit der älteren Handschriftengruppe vollständig übereinstimmt, da dürfen diese Arbeiten wohl mit Recht in die ältere irische Periode gesetzt werden, und man darf zu der oben versuchten Sonderung der beiden Stilperioden vor und nach dem Jahre 900 Vertrauen fassen.

Bevor wir diese Resultate auf die archäologischen Verhältnisse in Scandinavien anwenden, müssen wir aus dem oben entwickelten einige Schlüsse ziehen und einige Bemerkungen anfügen, die allerdings zunächst die irische Ornamentik betreffen, aber, wie wir sehen werden, auch für die nordische Archäologie von Bedeutung sind.

Der irische Stil darf nicht als Gesammtheit behandelt werden, man muss den älteren und den jüngeren Stil, als die beiden Hauptabschnitte der ganzen Kunstrichtung, jeden für sich in Betracht ziehen. Die For-

*) In kleinen Feldern kommen sie noch vor auf dem Schrein von St. Molaise, in der Kathedrale von Tuam u. a. m. O. (Archaeol. Journal 10, S. 300.)

**) Als characteristische Beispiele älterer Metallarbeiten, sind zu nennen: Der Kelch von Ardagh; die Spange von Tara; der Endbeschlag eines Bischofstabes in Petris Sammlung, die Bronzespange Nr. 136 in der Sammlung der irischen Akademie.

schung nach dem Ursprunge des Stils darf nicht von den Denkmälern und Alterthümern der jüngeren Periode ausgehen, sondern muss sich ausschliesslich an die ältere Gruppe halten. Und da hier keine Schlange und noch weniger Drachen vorkommen, so fällt nicht nur die Schlangen- und Drachenbezeichnung für den gesammten irischen Ornamentstil fort, sondern auch die Ophiten-Theorie, die Anschauung von dem ägyptischen Ursprung des Stils und der Gedanke an einen Zusammenhang der Thierbilder mit einem heidnischen Schlangencultus. *) Die Motive, welche dem älteren Stil eigenthümlich sind, und deren Ursprung hier nachzuweisen ist, sind Laubwerk, lineare Systeme, Bandgeflecht und Thierfiguren. Auf das erstgenannte ornamentale Element kommen wir später zurück, um zu zeigen, dass es nicht ursprünglich irisch, sondern aus der karolingischen Kunst angenommen ist. Von den linearen Motiven sind die Spiral- und „Trompeten"-Motive ein Erbtheil des Kunststils der vorrömischen Eisenzeit, der unter griechischem Einfluss, sowohl in Italien als in Griechenland selbst, entwickelt, über das ganze Ländergebiet von Ungarn bis nach Irland herrschte und erst mit der Ausdehnung der römischen Herrschaft im Norden der Alpen seinen Abschluss fand. Diese Motive haben ihre Quelle nicht, wie man zu beweisen gesucht hat, in der westeuropäischen, an Ornamenten armen Bronzezeit, wo ihre Voraussetzungen nicht nachgewiesen werden können, sie entsprossen griechischen Motiven: der Wellenlinie, den Voluten, und sind nicht ohne

---

*) Es kommen zwar einige der irischen Linienmotive in der ägyptischen Ornamentik vor, aber eine wirkliche Uebereinstimmung mit dem ägyptischen Stil habe ich nicht entdecken können. Dahingegen haben die irischen Bandgeflechte eine auffallende Aehnlichkeit mit der Ausschmückung koptischer und äthiopischer Manuscripte (Westwood.) Am stärksten erinnern die illuminirten Bücher von Habessinien (Edinb. Mus. und M. Wright: Catalogue of Ethiopic. Mss. in the British. Mus. 1877) an irischen Stil, neben byzantinischen Motiven (Säulen, Bogen Vögeln, Blumen) findet man reich geschmückte Seiten mit Kreuzen- und Flechtwerk, deren verwickelte Muster, breite Contourlinien und schwarze, gelbe, rothe und grüne Tinten mit den irischen grosse Aehnlichkeit haben. Allein derartige Uebereinstimmungen in den Farben und dem Bandgeflecht beweisen nicht immer einen Zusammenhang oder gemeinsamen Ursprung, sondern können Folge selbstständiger Entwicklung auf gleichartigem Standpuncte sein. — Der einzige fremde Stil von dem der irische hinsichtlich der Form und Ausstattung der Initialen beeinflusst worden, ist der „merowingische", was zu beweisen an diesem Orte zu weit führen würde.

Beziehungen zu dem griechischen Blattwerk, welches bisweilen verändert und selbst in fast reiner Form in dem sogen. „late-celtic“ Stil erscheint. Und gleich wie diese Motive der vorrömischen Eisenzeit hier und dort auf dem Festlande sich auch während der römischen Herrschaft behaupteten,*) wurden sie auf irischem Boden, wohin die römische Macht niemals gelangte, festgehalten und bis zur höchsten Vollkommenheit entwickelt. Dass der Mäander der römischen Kunst entlehnt worden, ist zwar nicht unmöglich; da dasselbe Motiv sich indessen schon in dem „late-celtic“ Stil fand und derartige lineare Ornamente sich nachweislich selbstständig entwickeln können, ist es keine zwingende Nothwendigkeit anzunehmen, dass hier eine Anleihe aus fremdem Kunstgebiet vorliegt. Von anderen Ornamenten kann man mit Sicherheit sagen, dass sie in Irland zur Entwicklung gediehen. Die T- und Z-Systeme und die Diagonalmuster sind lineare Ornamente, die in den verschiedenen Stilarten (in der arabischen, chinesischen, mexikanischen Ornamentik) unabhängig von einander entstehen können. Ebenso das Bandgeflecht. Die Idee zu dieser Art von Ornamentik könnte allerdings, wie man gewollt hat, von der römischen Cultur geerbt oder von dem gleichzeitigen germanischen Stile adoptirt sein, aber ein zwingender Grund für diese Annahme liegt nicht vor, und das Flechtwerk kann, wie in anderen Stilarten der Fall, auf heimischem Boden sich entwickelt haben.

Von grösserem Interesse ist die Frage nach der Entstehung der Thiermotive. Wir sahen oben, dass die ornamentalen Thierfiguren von Anfang an keine Nachbildungen natürlicher Thiergestalten waren, dass man dieselben nicht genauer bezeichnen kann als mit dem allgemeinen Ausdruck „vierfüssiges Thier“ und „Vogel“, und dass sie während der ganzen Entwicklungsperiode einer fortgesetzten ornamentalen Umbildung unterworfen sind; allgemeine Vorstellungen von Thieren sind selbstverständlich dabei vorausgesetzt, aber die Geburt und das ganze Leben der Ornamentthiere vollzieht sich auf dem Gebiete der Kunst**). Wenn nun diese Thiermotive in Irland ungefähr um dieselbe Zeit auftreten, wo der

*) Lindenschmit: Alterthümer unserer heidn. Vorz. I, 10 Pl. 6.

**) Man könnte sich versucht fühlen, mit dem naturkundigen Prof. Westwood zu vermuthen, dass bei der Gestaltung der Bilder der irländische Hund und der Adler nicht ohne Einfluss gewesen.

germanische Stil, welcher ebenfalls Bilder vierfüssiger Thiere und Vögel umfasst, sich im westlichen Europa ausbreitete, da liegt die Vermuthung nahe, dass die Entstehung der irischen Thiergruppe in dem Stil der Völkerwanderungszeit zu suchen sei (s. S. 76). Da die Thierbilder mit einem gewissen Grad von Sicherheit nicht weiter als in die beginnende christliche Zeit in Irland zurückgeführt werden können, liesse sich vermuthen, dass sie von christlichen Missionaren, die die germanische Ornamentik kennen gelernt hatten, eingeführt worden seien; ferner hätten die nahen Beziehungen zu den in England neu erstandenen Reichen die Aufnahme einiger fremder Decorative veranlassen können. Die Möglichkeit aller dieser Probleme wollen wir nicht in Abrede stellen, allein, andererseits darf auch nicht verschwiegen werden, dass theils alle Beweise dafür mangeln — Beweise durch vollständige Aehnlichkeit und überraschende Uebereinstimmung in den Thierfiguren beider Stilarten, welche das reichhaltige Material leicht müsste liefern können — theils dass solcher Ursprung der irischen Thierfiguren keineswegs wahrscheinlich ist. Wären diese Thierbilder von den germanischen abgeleitet, so müsste sich die Verwandtschaft in dem Bau, der Stellung und Composition nachweisen lassen, nun aber beschränkt sich die Aehnlichkeit auf ganz allgemeine Züge; in allen Details sind sie so verschieden, dass selbst ein ungeübtes Auge leicht den Stumpf eines irischen Thieres von dem eines germanischen würde unterscheiden können, und Uebergangsformen würden sich nicht nachweisen lassen. Für den germanischen Ursprung spricht nichts als eine oberflächliche Aehnlichkeit der Thiermotive — oberflächliche Aehnlichkeit kann man allerorten nachweisen — und die Gleichzeitigkeit beider; damit sind jedoch keinerlei Beziehungen bewiesen. Aber, so könnte man hier einwenden, vielleicht sind nicht die Bilder selbst entlehnt oder copiert, aber die Idee zu dieser Art von Decoration kann angenommen worden sein. Dies ist, abgesehen davon, dass es unbeweislich ist, in hohem Grade unwahrscheinlich. Die irische Kunst empfing sonst kein Darlehn von der germanischen Welt, man findet in Irland keinen einzigen von den Typen der Völkerwanderungszeit, und überhaupt war die irische Kunst während ihrer ganzen älteren Periode in ihren Beziehungen zum Continent, nicht die empfangende, sondern die spendende. Man werfe nur einen Blick auf die angelsächsischen und fränkischen Alterthümer in ihrer Gesammtheit und auf den älteren irischen Stil und man wird nicht in Zweifel sein, dass letzterer

hinsichtlich fest beibehaltener Motive, bewussten künstlerischen Schaffens, und bodenfesten Stilgefühles, der germanischen Ornamentik bei weitem überlegen war. Die ganze Verworrenheit, das Auflösen, Wegwerfen und Gemisch, das wir oben in dem germanischen Stil kennen gelernt, findet man nirgend in der älteren irischen Kunst, wo überall eine Sicherheit und Klarheit herrscht, die nicht auf Anleihe und Nachahmung beruhen kann, sondern in der ganzen Stilrichtung begründet sein muss. Und ist es überhaupt glaubwürdig, dass die irische Ornamentik, die sich bereits im Besitze eines ganzen Systems von Motiven sah, die, ein Erbtheil aus der Vorzeit, mit dem Volke aufs engste verwachsen waren, gerade in der Zeit ihrer kräftigsten und selbstständigsten Entwicklung einige fremde Motive aufgenommen hätte, die danach eine ebenso ausgedehnte Verwendung fanden wie die älteren Elemente und erst im späteren Mittelalter aufgegeben wurden? Das scheint wenig wahrscheinlich; so wesentliche und beharrlich festgehaltene Motive müssen in einer primitiven und im übrigen selbstständigen Ornamentik, in dem Stile selbst begründet sein. Suchen wir nun nach dem Ursprunge der Thiermotive, da finden wir dieselbe ornamentale Entwicklung, die wir bereits in anderen Stilarten verfolgt haben. Auf derselben künstlerischen Entwicklungsstufe wie sonst, wurden, nachdem die lineare Ornamentik ihren Höhepunct erreicht hatte, die Thierbilder als neue Ornamentmotive und Grundelemente eines neuen Ornamentstils geschaffen. Die Entwicklung des irischen Stils von einer Linienornamentik zu einer Thierornamentik war eine innere Nothwendigkeit. Ob nun diese Entwicklung in der von Cuming angegebenen Weise, durch das Bandgeflecht entstanden, mag hier unentschieden bleiben, doch ist das richtige Princip für das Verständniss der Bildung der Thierornamente gewiss in seiner „theory of development" dargelegt. Und gerade auf Grund dieser Entstehung wurden, wie in jeder primitiven Thierornamentik nur rein ornamentale Bilder geschaffen, allgemeine Figuren von vierfüssigen Thieren und Vögeln.

Verhält es sich so, da muss jeder Gedanke an eine besondere Bedeutung der Bilder aufgegeben werden. Es sind Ornamentmotive ohne irgend welche Beziehungen zu heidnischen Ideen — was schon deshalb unwahrscheinlich ist, weil sie nicht bis in die heidnische Zeit zurückreichen und in dem allgemeinen „late celtic" Stil nicht vorkommen — desgleichen ohne Beziehungen zum Christenthum, in welchem man nach

einer symbolischen Bedeutung der vierfüssigen Thiere und irischen Vogelgestalten vergeblich suchen würde *). Diese Bilder müssen als das betrachtet werden, was sie in Folge ihrer Verwendung zum Schmuck heiliger und profaner Geräthe, so wie alles dessen was die Zeit hervorbrachte, sind, nämlich als Ornamente. Die höchsten künstlerischen Leistungen jener Zeit waren Thierbilder, und ihre Kunst war im wesentlichen eine Thierornamentik.

Es war nothwendig einen festen Halt für die Beurtheilung der irischen Ornamentik zu gewinnen, um einen sicheren Ausgangspunct zu finden für die Frage hinsichtlich des Einflusses der irischen Kunst in Scandinavien, worüber, wie wir S. 12 ff. gezeigt, noch grosse Unsicherheit herrscht. Nur nach einem Ueberblick der ganzen irischen Stilentwicklung lässt sich zeigen, dass das irische Element eine nicht unbedeutende Rolle im Norden spielte. Es sind nicht nur in einem der scandinavischen Reiche, in Norwegen, eine bedeutende Anzahl irischer Alterthümer **) gefunden worden — das Museum in Christiania besitzt circa zwanzig Funde, mit den characteristischen Ornamenten reichlich ausgestatteter älterer und jüngerer irischer Alterthümer — die ganze nordische Ornamentik trug das Gepräge des fremden Stils und zwar weit hinaus über das Gebiet, wo die importirten Gegenstände in grösserer Menge vorkommen.

Was darunter älteren irischen Ursprunges ist, lässt sich leicht erkennen. Die technische Behandlung und das gesammte eigenthümliche Gepräge sind ebenso entscheidend wie alle Details der Ausschmückung: der Bau der Thiergestalten, das Blattwerk, das feine Bandgeflecht und die eigenthümlichen „Trompeten-“ und Spiralsysteme — Zug für Zug die

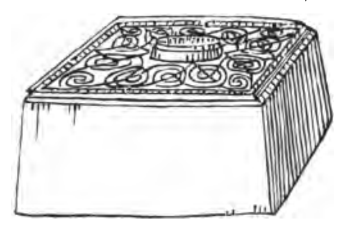
---

*) Das Entstehen der Thierbilder aus den Symbolen der Evangelisten lässt sich selbst mit Hülfe der zahlreich vorhandenen Illuminationen nicht nachweisen.

**) Abbildungen von den in Norwegen gefundenen irischen Alterthümern findet man in den Aarsberetninger fra Foreningen for norske Fortidsmindesmärkers Bevaring 1868 Pl. 5 Fig. 32; Pl. 1 Fig. 4; 1869 Pl. 4 Fig. 22 Pl. 5 Fig 24; 1872 Pl. 7 Fig. 39; 1873 Pl. 6 Fig. 31; 1874 Pl. 9 Fig. 41, 42, Pl. 8 Fig. 39c-b; 1875 Pl. 6 Fig. 33. — Ingv. Undset: Norske Oldsager i fremmede Museer, Christiania 1878 Fig. 24, 32, 34, 38, 47. Annaler for nord. Oldk. 1842—43 Pl. 8 Fig. 2. — Schon im Jahre 1867, ehe noch irgend jemand diesen Alterthümern seine Aufmerksamkeit zugewandt hatte, bezeichnete Prof. Rygh dieselben als keltisch.

characteristischen Kennzeichen der älteren irischen Ornamentik, wie sie oben beschrieben wurden (s. z. B. Fig. 48, 49). Dass diese importirten Gegenstände mit dem Gepräge des älteren Stils der ungefähr um das Jahr 900 seinen Abschluss fand, in so grosser Anzahl in Norwegen zu Tage gekommen sind, während sie im ganzen übrigen Scandinavien bisher noch nicht gefunden, verdient jedenfalls Beachtung.

Fig. 48. Kopenh. Mus. CMXXX.



Gewicht von Blei mit Bronzeplatte 1/1.

Fig. 49. Kopenh. Mus. CMXXXI.



Gewicht von Bronze 1/1.

Von grösserer Bedeutung ist es, dass schon die Motive des älteren irischen Stils in die nordische Ornamentik aufgenommen wurden und dass diese fremden Elemente einer ganzen Gruppe von Alterthümern ein besonderes Gepräge verleihen. Es entstand ein Mischstil, in welchem die Motive beider Stilarten so eng verflochten wurden, dass man überall auf Details stösst, welche sowohl an den irischen Stil erinnern als an denjenigen, welcher seit der Völkerwanderung im Norden vorherrschte. Dies bezieht sich auf eine allbekannte Gruppe von Alterthümern, die grossen Bügelfibeln, viele einschalige ovale Spangen, runde gotländische Fibeln, flache, gleicharmige Fibeln, Schwertgriffe, Beschläge u. s. w.*).

In dieser Gruppe, die man mit Recht die ältere nordisch-irische nennen könnte, erkennt man eine unmittelbare Fortsetzung des oben betrachteten gotländischen Stils, der jedoch nunmehr mit fremden Elementen völlig durchsetzt ist. Am leichtesten erkennt man das irische

*) S. z. B. Montelius: Antiquités Suéd. Fig. 508—11, 531, 539—41; Månadsbladet 1879, 78—88 Fig. 15—18, 21—22, 25, 26, 28, 29; Montelius: Från Jernåldern Pl. 7 Fig. 10, 11. Eine scharfe Grenze zwischen Gegenständen, welche das Gepräge des oben behandelten gotländischen Stils tragen und solchen, welche der älteren nordisch-irischen Stilrichtung angehören, zu ziehen, ist übrigens nicht möglich. Manche enthalten Züge, die nach beiden Richtungen zeigen.

Element in den fein verschlungenen Bandmustern, welche in auffallender Weise sowohl an die Verzierung der in Norwegen gefundenen irischen Objecte erinnern als an die ältere irische Ornamentik in ihrer Gesammtheit; überall wo man in Scandinavien diesem feinen Flechtwerk begegnet, darf man auf eine Berührung mit dem irischen Stil schliessen. Uebrigens waren es nur die einfacheren irischen Bandmotive, die im Norden Aufnahme fanden, weder das ältere irische Blättermotiv noch die kunstvollen Liniensysteme wurden in gleicher Weise nachgebildet; die Muster scheinen für den Nordländer unverständlich und deren Nachbildung zu schwierig gewesen zu sein.

An manchen Gegenständen ist nur das Geflecht irisch, wohingegen die übrigen Ornamente noch dem Stil der Völkerwanderungszeit angehören (s. oben S. 65); an anderen sind dahingegen auch die irischen Thierfiguren zu der nordischen Ornamentik übergegangen, indem sie mehr oder weniger mit den heimischen Formen vermischt sind. Eine solche Verschmelzung konnte nicht so fern liegen, da zwischen dem nordischen Stil der Völkerwanderungszeit in seiner letzten Entwicklung innerhalb der gotländischen Gruppe und der irischen Ornamentik bereits eine äussere, allgemeine Aehnlichkeit existirte. Beiderorts kamen sorgfältig und sauber ausgeführte Thierfiguren zur Anwendung, aus welchen sehr complicirte und verwickelte Muster gebildet wurden; nur die Aufstellung der Thiere und etliche Details waren verschieden, weshalb es um die Vermischung beider Stilarten zu entdecken, einer scharfen sich ins einzelne versenkenden Beobachtung bedarf (s. z. B. Fig. 50 *). Der nordische Thierkopf mit dem krummen Schnabel und den aus einander gebogenen Kiefern ist verschmolzen mit dem irischen Kopf, der an dem langen Nackenband kenntlich ist. Der Körper des Thieres ist bald wie in früherer Zeit längsgestreift, bald in irischem Stil mit Querbändern ausgefüllt; der birnenförmige Schenkel wechselt mit der Spirale am Ansatz der Extremitäten und neben der langen spitzen

*) Ein Thier mit einem Vorder- und einem Hinterbeine. Der Körper ist durch den gespaltenen Fuss des Vorderbeines gesteckt; danach ist der Fuss verlängert und endigt in einen neuen Fuss, der um das Bein greift. Unterhalb des Kopfes sieht man einen Schenkel als ungehörigen Ansatz an den Hinterfuss. Auf der Abbildung sieht man ausserdem noch einen menschlichen Arm und eine Hand, die um den Nackenschopf des Thieres fasst.

Pfote, die dem Norden aus älterer Zeit bekannt war, erscheinen Pfoten mit krummen Zehen, die an den irischen Stil erinnern. Die Darstellung wird complicirter, reicher und voller, und man bemerkt seltsame besondere Entwicklungen nach einzelnen Richtungen *).

Die ganze Gruppe trägt das Gepräge einer neuen und kräftigen Strömung in der germanischen Ornamentik, die in der Kenntniss der vortrefflichen irischen Metallarbeiten und Aufnahme neuer Motive begründet ist. Ihre besten Producte haben in der That nicht nur ein originelles Gepräge und eine anmuthige Feinheit der Behandlung, die Ornamentik verräth auch eine Fülle und Kraft, die man bewundern muss, obgleich man einräumt, dass sie in hohem Grade überladen und aller Ruhe und



Fig. 50. Mus. in Trondhjem.



Detail von einer Bronzefibula.

Klarheit baar ist, ein Zeichen, dass man schon über die gleichmässige sichere Entwicklung hinaus war. Die Kenntniss des irischen hatte aber auch seine ungünstigen Seiten. Die alte Sicherheit, eine Folge der Beschränkung auf wenige Motive und des unverletzten Bewahrens des überlieferten, hatte aufgehört. Die Manier in dieser Ornamentik wurde auf das denkbar mögliche getrieben **) und die Folge war Auflösung und Verwirrung. Das Spalten und Durchstecken der Leiber und Beine, das früher schon vorkam, wird fortgesetzt ***), die Gliedmassen lösen sich auf in

---

*) S. z. B. die merkwürdigen Thierfüsse in den Schwertbeschlägen: Montelius Antiqu. Suéd. 508. Die Abbildung genügt nicht, das Stück richtig zu beurtheilen, welches nebst anderen zu demselben Funde gehörenden ornamentirten Objecten wohl bis jetzt das beste ist, was von nordisch-irischem Stil bekannt ist.

**) S. z. B. Månadsblad 1879, Nr. 87, 88 Fig. 17, 18, 21, 22, 25, 26.

***) Obschon diese Züge bereits in dem älteren, irischen Stil vorkommen, erscheint es doch zweifelhaft, ob sie diesem entlehnt sind.

künstliche Bandschnörkel, Vorder- und Hintertheil der Körper fliessen in einander. Die Extremitäten werden verlängert in den seltsamsten Windungen, spalten sich in zahlreiche Pfoten, die ihre ursprüngliche Form einbüssen und abgerundete, geschlitzte Lappen bilden*), die überall, wo noch Raum ist, eingeschoben werden. (S. Fig. 51**) — die ganze Zeichnung löst sich auf in ein wildes Gewirre. Neben vielen vortrefflichen Arbeiten kommt in dieser Gruppe eine Anzahl von Gegenständen vor, die, obschon mit grosser Sorgfalt behandelt, doch nur mit einem sinnlosen Gemisch von Bändern und Lappen verziert sind, in denen man

Fig. 51. Mus. in Bergen. 1/1.



Detail einer Bronzefibula.

zur Noth den Stumpf eines Thierkörpers, einen aufgelösten Kopf oder ein Bein entdecken kann. (S. Fig. 52).

Hiermit fand der Stil der Völkerwanderungszeit seinen Abschluss im Norden. Die verwandten irischen Motive gaben ihm den letzten kräftigen Aufschwung; aber in Betreff der Entwickelung der Motive und der Feinheit der Behandlung war die Ornamentik dergestalt auf die Spitze getrieben, dass dadurch, wie durch das Mischen mit fremden Elementen eine völlige Ausartung und Auflösung herbeigeführt wurde.

Wo diese ältere nordisch-irische Stilgruppe, die nach ihren Beziehungen zur irischen Kunst in das 9. Jahrh. gesetzt werden muss,

---

*) In bedeutender Entwickelung erscheint dies Motiv auf gleicharmigen Spangen im Museum zu Christiania Nr. 5289 u. 9427. S. die norwegischen Aarsberetning 1870 Pl. 4. Fig. 18; Månadsblad 1879, 87—88 Fig. 28.

**) Zwei Thiere, beide mit zwei stark aufgelösten Gliedmassen.

ursprünglich entstand, lässt sich kaum mit voller Sicherheit sagen. Zieht man in Betracht, dass die irischen Motive in ihrer reinsten Form auf Alterthümerfunden im westlichen Norwegen vorkommen*), während die Insel Gotland bis jetzt die grösste Anzahl solcher Funde geliefert hat, da darf man ohne Bedenken annehmen, dass die Aufnahme der fremden Elemente an einem der genannten Orte stattgehabt habe. Dass der Stil indessen nicht den genannten Ländern ausschliesslich eigen war, bezeugen die auch im übrigen Scandinavien gefundenen Alterthümer

Fig. 52. Kopenh. Mus. C. 2860.



Bruchstück einer Bronzefibula 1/1.

gleicher Art; doch sind diese Funde bis jetzt so gering fügig, dass man berechtigt ist zu der Vermuthung, die Arbeiten in diesem irisch-nordischen Mischstil seien hauptsächlich in Norwegen angefertigt**), wo

*) S. d. norwegischen Aarsberetninger 1868 Pl. 5 Fig. 33; 1871 Pl. 3 Fig. 13; 1874 Pl. 9 Fig. 40; 1876 Pl. 6. Fig. 48.

**) In Betreff Dänemarks sind eine Anzahl einschaliger ovaler Spangen zu nennen, die meisten von Bornholm, doch auch aus dem übrigen Dänemark. Z. B. Kopenh. Mus. Nr. 10774 von Langeland; Nr. C. 2860 eine flache Fibula aus Jütland; C. 3117 Schwert, und 11495 Fibula von Seeland. In demselben Museum eine grosse Fibula und ein Beschlagstück gleichen Stils, dessen Fundort nicht bekannt.

die fremden Vorbilder gefunden werden*) und auf Gotland, welches die Motive von Norwegen erhalten haben kann. Diese Stilrichtung ist folglich nur ein Seitenzweig in der Geschichte der ganzen nordischen Ornamentik, auf kurze Zeit und auf gewisse Gebiete begrenzt, eine bei weitem grössere Verbreitung und tiefer gehende Bedeutung erhielt der jüngere irische Stil, dessen Einfluss in Scandinavien wir jetzt nachforschen wollen.

Einen passenden Ausgangspunct gewährt eine kleine Gruppe dänischer Funde, besonders prächtige characteristische Gegenstände, die chronologisch mit Sicherheit sich bestimmen lassen, weil sie in stilistischer Beziehung mit den Funden aus den Königsgräbern bei Jellinge sehr genau übereinstimmen. Ausser dem Becher und den Holzsachen von Jellinge wollen wir die Metallarbeiten aus den vier grossen Funden von Mammen, Söllested und Möllemosegaard betrachten, denen sich das Pferdekummet von Alsen und einzelne Objecte aus den Funden von Mandemark und Thiele**) anschliessen. In der Ornamentik dieser Jellinger Gruppe, wie man sie nennen könnte, und den verwandten Fundstücken aus ganz Scandinavien lässt sich sowohl in dem allgemeinen Stilcharacter als in den Grundzügen der Motive eine Uebereinstimmung mit dem jüngeren irischen Stil nachweisen.

In der Jellinger Gruppe spielen wie in der späteren irischen Ornamentik die Thierfiguren die Hauptrolle, weshalb wir diese zuerst in Betracht ziehen wollen. Und zwar sind es in Irland und Dänemark vierfüssige Thiere und Vögel, denen die Schlange sich als untergeordnetes Motiv anschliesst. Die Bilder sind an beiden Orten in gleicher Weise benutzt. Bei mehreren Thieren schlingen die Körper und Beine sich umeinander oder sie durchschneiden einander; dieselben Figuren sind nach einem geregelten System entweder hintereinander oder einander gegen-

---

*) Vgl. O. Rygh in den Aarb. f. nord. Oldk. 1877 S. 136.

**) S. J. Kornerup: Kongehöiene i Jellinge, Kjöbenhavn 1875; — J. J. A. Worsaae in den Aarb. f. nord. Oldk. etc. 1869 S. 203; — V. Boye in den Annaler f. nord. Oldk. 1858 S. 191; — Nord. Tidskr. f. Oldk. I S. 192; — Engelhardt C. in den Aarb. f. nord. Oldk. etc. 1876 S. 125; — Antiqu. Tidskr. 1861—63 S. 16; — J. J. A. Worsaae: Hesteprydelser fra Hedenold in der Illustr. Tidende, Kjöbenh. 1862 Nr. 137. — Henry Petersen: Mankestolefundet fra Mammen, in der Illustr. Tidende Kjöbenh. 1872 Nr. 658; — Mémoires des Antiquaires du Nord 1878—79 S. 91.

über gestellt. Die Schlangen füllen den Raum aus oder schlingen sich um andere Thiere. Stellung und Bewegung der einzelnen Thiere sind in Irland und in Dänemark durchschnittlich gleicher Art. Die vierfüssigen Thiere, die man fast immer von der Seite sieht, sind oft in raschem Lauf dargestellt; der Kopf ist vorwärts gestreckt, die Beine liegen vorwärts gestreckt unter dem Halse, der Leib ist schräg aufwärts gerichtet und die Hinterbeine sind hintenaus gestreckt; das Thier bildet demnach eine Zickzacklinie. Ein allgemeiner Vergleich der decorativen Thiere z. B. auf dem Becher von Jellinge*), den Kisten- und Kummetbeschlägen von Mammen, und an irischen Stücken wie an dem Bischofstabe von Aghadoe, dem Kreuze von Cong und dem Schrein St. Manchans wird zeigen, dass zwischen beiden Stilarten ein sehr naher Zusammenhang obwaltet.

Mit einer so allgemeinen Betrachtung dürfen wir uns jedoch nicht begnügen; nur wenn dieser Haupteindruck von Aehnlichkeit durch alle Details bestätigt wird; nur wenn die Thierfiguren durchgehend gleichartig gebaut sind, darf man auf eine wirkliche Verwandtschaft zwischen ihnen schliessen. (Pl. II Fig. 53—59)**).

Köpfe von reissenden Thieren mit offenem Rachen, und in diesem

---

*) Prof. Kornerup (Kongehöiene i Jellinge) nennt die Thierfiguren auf dem bekannten Becher (J. Worsaae Nord. Olds. 472) „Seepferde", indem die Flügel der Vogelgestalten wahrscheinlich für die Schwänze der Thiere angesehen sind.

**) Fig. 53 zeigt zwei Thiere von dem Kummet von Söllested, Kopenh. Mus. Nr. 25581. Das vorderste Thier hat das eine Bein vor dem Rumpf aufwärtsgerichtet, das andere hintenaus gestreckt; der stark entwickelte Fuss greift in den Fuss des folgenden Thieres. Das Vorderbein des anderen Thieres ist aufgezogen unter den Hals, das Hinterbein hintenaus gerichtet; Nackenbänder und Schwänze umschlingen die Thierleiber. — Fig. 54. Eine Gruppe von 2 Thieren an dem Kummet von Möllemosegaard. Kopenh. Mus. Nr. 3894; das Vorderbein ist aufwärts gerichtet vor dem Körper, das Hinterbein hintenaus gestreckt; Schwanz, Nackenband und eine bandförmige Verlängerung des Schenkels umschlingen beide Thiere. — Fig. 55. Regelrecht gebaute irische Thiere mit doppelten Kontourlinien, Schnauzenverzierung, Nackenband, quergestreiften Leibern, und Spiralansatz der Beine. Vom Kummet von Mammen, Kop. Mus. Nr. C. 1063. — Fig. 56 u. 57. Zwei Vogelbilder von dem Kummet von Söllested. Der grosse Vogel hat ein Bein, welches unter dem Schwanze nach hinten gestreckt ist; bei dem kleineren ist das Bein vor dem Körper aufwärts gehoben. Beide haben Nackenschopf. — Fig. 58 u. 59. Blätter, welche an einem der grossen Thierköpfe auf dem Kummet von Söllested den Abschluss der Bandschnörkel bilden. Fig. 58 liegt auf der Schnauze, Fig. 59 hinter den Augenbrauen.

grosse sich kreuzende Eckzähne zwischen denen eine lange Zunge heraus hängt, findet man in der nordischen und in der irischen Ornamentik *); doch sagt dieser Zug nicht viel, man konnte beiderorts ganz unabhängig von einander einen Thierkopf so ausstatten. Dahingegen deuten andere Züge bestimmt auf eine Verwandtschaft. Der vordere Theil des Oberkiefers ist durch eine Vertiefung oder Einsenkung von dem gewölbten Hinterkopf getrennt, und die Schnauze mit Schnörkeln und niederhängenden Bändern besonders geschmückt. Diese ausgeprägten Kennzeichen der ornamentalen Thiere kommen sowohl in Dänemark als in Irland vor. Bei fast allen Thierköpfen im jüngeren irischen Stil ist die Vorderpartie besonders decorirt (entweder die Schnauze verlängert sich zu einem Zipfel, der rückwärts gebogen, alsdann über den Rachen herunterfällt) (St. Lachtins Reliquienbehälter, the Caah), oder sie ist durch ein förmliches Geflecht bedeckt, (die Glocke St. Culamis, der Bischofsstab Clonmacnoise), oder sie theilt sich in lange herabhängende Bänder (der Bischofsstab des St. Columba, das Kreuz von Cong, der Kasten von St. Manchan, die Glocke des heiligen Patrick, Petris Sammlung Nr. 1031), die bisweilen wie romanische Blätter aussehen (St. Moedocs Kasten und der Dreifuss in der Sammlung der irischen Akademie). Dieselben Züge finden wir bei nordischen Alterthümern (Becher von Jellinge, Endstücke der Kette im Funde von Mandemark, die Pferdekummete von Söllested, Möllemosegaard und Mammen), während sie in keiner anderen mittelalterlichen Stilgruppe bekannt sind. Einer aufmerksamen Beobachtung wird es klar, dass diese Decoration der Schnauze sich in der irischen Schule entwickelt hat. Eine kleine Locke am Vorderkopf des Thieres, die man in der älteren irischen Gruppe nicht selten findet, ist etwas verlängert, alsdann verdoppelt und weiter entwickelt, bis sie in der jüngeren Gruppe die fest innegehaltene sehr complicirte Form annahm. Nicht minder characteristisch ist ein anderes Detail. Bei den ornamentalen Thieren der Jellinger Gruppe geht von der Hinterseite des Kopfes ein Band aus, welches sich bisweilen in langen Schlingen um das Thier windet. (S. z. B. die Axt von Mammen, die Kummetgeschirre von Mammen,

*) Vgl. z. B. die Köpfe von den Kummetgeschirren mit den Thierköpfen an den Fundstücken von College-Green und an verschiedenen Ringspangen, mit Proceedings of the royal irish academy. Dublin 1867 S. 17. Alles in der Sammlung der irischen Akademie.

Möllemosegaard und Söllested.) Denselben Zug finden wir, wie bereits gesagt, überall in der älteren irischen Kunst und auch dem jüngeren Stil ist er nicht fremd. Der Nackenschopf ist wahrscheinlich ursprünglich nichts anderes als eine Umbildung der Ohren. In den älteren illuminirten Handschriften kann man es verfolgen, wie die Ohren sich in diese Verlängerung am Hinterkopfe verwandelten, die nachdem als etwas dazu gehörendes beibehalten und deshalb der Kopf mit neuen Ohren ausgerüstet wurde. Ausserhalb des Nordens findet man den Nackenschopf in keinem älteren mittelalterlichen Stil, der nicht in naher Berührung mit der irischen Kunst gestanden.*) Zu erwähnen sind ferner die breiten Augenbrauen, die oft einen stark hervortretenden Bogen bilden und die grossen aufrecht stehenden Ohren; beide kommen in Irland (Kreuz von Cong und Glocke von St. Culami) und in Dänemark vor (auf den oben genannten Gegenständen).

An den Körpern der nordischen Thiere bemerken wir breite bandartige Contouren, oder richtiger doppelte Umrisse, welche sich in den Beinen und dem Schwanz fortsetzen. Diese breiten Contouren sind auch in den irischen Thierfiguren ein durchgehender Zug, der überhaupt allen irischen Zeichnungen eigen ist, sie mögen nun lebende Wesen, Pflanzen oder Geflecht darstellen. Sie rühren offenbar von den Metallarbeiten her, wo man sich zweier Parallellinien bediente um die Umrisse der Figuren anzugeben. Von hier wurden die Doppellinien auf die Manuscripte übertragen und behaupteten sich fortan als characteristisches Kennzeichen der irischen Ornamentik; kommt dies Detail nach verschiedenen Richtungen entwickelt in anderen Stilgruppen vor, ist es doch nirgend so consequent angewandt wie hier. Die innere Fläche der Thierleiber ist oft, auch bei den jüngeren irischen Thierfiguren, wie es bei den älteren Regel war, mit parallelen Querstrichen ausgefüllt. (z. B. das Kreuz von Cong, manche Ringspangen und die durchbrochenen Bronze-

---

*) Ausserhalb des Gebietes des irischen Stils kann ich nur eine Serie von Thierbildern anführen, mit einem Detail, welches dem irischen Nackenschopf ähnlich scheint, in Wirklichkeit aber ganz anderer Art ist. In der älteren byzantinischen Zeit tragen die Pferde bisweilen einen Büschel, der als Schmuck auf dem Kopf befestigt ist (z. B. Gori: Thesaurus etc. II Pl. 13 u. S. 44). In den Thierfiguren auf der Gürtelspange in der Revue archéologique Paris 1879 Pl. 23 ist kein irischer Zug wahrnehmbar.

platten No. 138 und No. 782a in der Sammlung der irischen Akademie.) Denselben Zug finden wir in der Jellinger Gruppe wieder (S. die Kistenbeschläge und Kummetgeschirre von Mammen.) Ist der Körper dünn, so gewährt er nur Raum für eine Reihe runder Knöpfe wie bei den Thieren auf dem Becher von Jellinge und dem Bischofsstabe von Aghadoe.

Der Ansatz der Extremitäten an den Rumpf bildet in der irischen und in der nordischen Ornamentik eine Spirale, doch ist dies kein entscheidender Beweis für einen Zusammenhang beider Stilarten; diese Eigenthümlichkeit kann sich an verschiedenen Orten selbstständig entwickeln und wir finden sie in der That in Stilarten, welche keinerlei Berührung mit Irland gehabt haben. Trotzdem hat der Norden aller Wahrscheinlichkeit nach auch dieses Detail von Irland bekommen, da wir es bei denselben Thierfiguren und denselben Gegenständen finden, an welchen wir die anderen beschriebenen irischen Kennzeichen bemerken.*) Auch die Pfoten sind in beiden Gruppen in gleicher Weise dargestellt, entweder von oben gesehen und alsdann mit mehreren langen getrennten Zehen (irisches Missale im Coll. Corp. Christi, Oxford, und Pferdekummet von Alsen) oder und zwar öfter von der Seite, wo man nur eine lange Zehe vorn und eine kurze Hinterzehe wahrnimmt. Auch dieser Zug würde selbstverständlich bedeutungslos sein, wenn er allein stände; dergleichen Aehnlichkeiten in den Details lassen sich auf Gebieten nachweisen, wo keine Berührungen jemals stattgefunden haben: allein wenn diese kleinen Züge sämmtlich miteinander in Irland und im Norden vorkommen, da kann dies kein Spiel des Zufalles sein, und wo man so erhebliche Aehnlichkeiten nachweisen kann, wie sie in der Stellung des vierfüssigen Thieres, in der ganzen Form des Kopfes, der Decoration der Schnauze und dem Nackenschopf vorliegen, da ist man genöthigt einen Zusammenhang anzunehmen.

Die anderen ornamentalen Thierfiguren haben keine so characteristischen Kennzeichen. Vogelgestalten, welche sich am nächsten mit Adlern vergleichen lassen, mit kräftigem krummen Schnabel, mit oder ohne

---

*) Wenn die spiralförmigen Ansätze der Gliedmassen (Månadsblad 1877 S. 524) als „rudimentäre aufgerollte Füsse“ aufgefasst werden (a. a. O. S. 527) so muss das auf einem Missverständniss beruhen. Bei Montelius: Antiquités suéd. 607 sind die Spiralen ebenso wenig rudimentäre Füsse, sondern Theile der Thierköpfe.

Nackenschopf mit Spiralen an dem Flügel und langen, mit Klauen ausgerüsteten Zehen, kommen auf nordischen Alterthümern verhältnissmässig sehr selten vor, *) und wo sie erscheinen haben sie in allen Details die grösste Aehnlichkeit mit den Vogelfiguren, die wir in dem älteren irischen Stil kennen gelernt, **) und die später in breiterer schwerer Form sich wiederholen. (St. Dympnas Stab und silberne Ringspangen in der Sammlung der irischen Akademie.) Seltener findet man auf irischen und nordischen Arbeiten einen anderen Vogel mit langem Hals und breitem etwas aufwärts gebogenen Schnabel, den man mit einem Schwan vergleichen könnte (auf dem Kummet von Mölle-Mosegaard und auf einer prächtigen Spange in der Sammlung der irischen Akademie.)

Auch wirkliche Schlangen kommen bisweilen auf nordischen Arbeiten vor,***) und in ähnlicher Weise dargestellt sieht man sie in irischen Manuscripten und auf Metallsachen, entweder zusammen geflochten oder um andere Thierfiguren gewickelt. (Missale im Coll. Corp. Christi in Oxford, Glocke des heiligen Patricks, Reliquienbehälter St. Lachtins.) Diese Schlangen sind von oben gesehen und die einzigen Details sind die Augen und der vorn gerundete oder abgespitzte Kopf. †)

Damit wären die Thierfiguren der jüngeren irischen Ornamentik: vierfüssiges Thier, Vogel und Schlange, in der dänischsn Gruppe, welche sich dem Funde von Jellinge anschliesst, nachgewiesen, doch findet man dieselben Motive auch auf schwedischen und norwegischen Fund-

---

*) Die Pferdekummete von Söllested; die Axt von Mammen; der Becher von Jellinge, flache Fibeln, z. B. Stockh. Mus. No. 1686; Ortbänder von Schwertscheiden in Schweden und Norwegen z. B. Norwegische Aarsberetninger etc. 1875 Pl. 7 Fig. 34.

**) Hiermit liesse sich die Vogelgestalt vergleichen, die von Montelius, Antiquités suéd. 649 abgebildet ist.

***) Kummetgeschirre von Mammen und in den Museen in Stockholm und Christiana von gleicher Form wie Montelius: Antiquités suéd. Fig. 522, grosse schleifenförmige Fibeln, 3 Exemplare von Gotland und Bornholm, mehrere aufgerollte Schlangen wie Holmboe: En merkvärdig Samling u. s. w. Pl. 2 Fig. 21 und norwegische Aarsberetning 1871 Pl. 3 Fig. 14; Aarb. f. nord Oldk. etc. 1878 Pl. 5 Fig. 3.

†) In der Behandlung des menschlichen Hauptes liesse sich dieselbe Uebereinstimmung nachweisen, doch ist dieses Motiv in vorliegender Untersuchung überhaupt nicht in Betracht gezogen.

objecten derselben Periode. Da bemerkt man sie unter den Ornamenten auf Schwertgriffen,*) Ortbändern,**) Riemenbeschlägen,***) Pferdegeschirren,†) auf Hängeschmuck††) und auf vielen Spangen und Nadeln verschiedener Form.†††) Die irischen Thierfiguren lassen sich indessen noch weiter verfolgen als bis zu diesen Serien von Alterthümern, wo sie noch einen ausgeprägt irischen Character zeigen, wie alle anderen Motive sind auch sie der Auflösung und Zusammensetzung mit anderen ornamentalen Elementen unterworfen. Sie gehen dann und wann über in die aufgelösten Ornamente, wo ein rohes Strichsystem oder ein zerstörtes Bandgeschlinge eine dürftige Raumausfüllung gewähren,*†) und sie verschmelzen mit einem anderen Hauptmotiv der Ornamentik der jüngeren Eisenzeit, nämlich dem vierfüssigen Thier mit verrenkten Gliedmassen, auf das wir weiter unten zurückkommen werden. Wo wir in der wechselvollen Ornamentik einem jener Details begegnen, die wir in den Thierformen der Jellinger Gruppe kennen gelernt haben, muss dieses als ursprünglich dem jüngeren irischen Stil angehörend, betrachtet werden.

Die Thierfiguren bilden übrigens nur einen Bestandtheil der irischen Ornamentik. Finden wir nun in der nordischen Gruppe, auch die anderen Motive, zunächst das jüngere irische Blattwerk diese langen etwas gebogenen Dreiecke, mit halbrundem Ausschnitt oder mit einem oder mehreren Einschnitten an der einen Seite und Querstrichen über

---

*) Christiania Museum No. 3867.

**) Stockh. Mus. No. 2976.

***) In dem Björköer Grabe mit Leichenbrand No. 37 Stockh. Mus.

†) Christiania Mus. No. 1804c.

††) Norwegische Aarsberetning 1870 Pl. 4 Fig. 20.

†††) Z. B. Ringnadeln von der Form wie Montelius a. a. O. Fig 529. Silberbeschläge an Fibeln wie Montelius a. a. O. Fig. 537; die Seitenfelder an Fibeln wie Montelius a. a. O. Fig. 542: die Mittelfelder auf schalenförmigen Spangen wie Månadsblad 1877 S. 480 Fig. 34; runde flache Fibeln wie im Stockholm. Mus. No. 1686; Vgl. ferner die Abbildungen im Månadsblad 1877 S. 521 und 526; Tidskrift f. bildande Konst 1876 S. 65 Fig. 34.

*†) Auf der Spange Sveriges Historia S. 329 Fig. 390 sind demnach die Thierfiguren zu Bandgeflecht geworden, indem nur die Gelenkspiralen geblieben sind; auf anderen Spangen gleicher Form finden wir in denselben Feldern zwei einander gegenüber stehende vollständig irische Thiere mit Nackenschopf, Gelenkspiralen u. s. w. (Stockh. Mus. No. 1163, 1182, 2620 u. a. m.)

den Blattstengel? Wir erinnern, dass diese romanischen Blätter für den jüngeren irischen Stil characteristich sind, und dass sie selten in reiner, ursprünglicher Form vorkommen, sondern meistens in einer eigenthümlichen irischen Umbildung und zwischen Bandgeschlinge eingeschoben. (S. oben S. 82 *). Dasselbe Blattornament und in derselben Anwendung finden wir im Norden. Auf dem Kummet von Söllested sehen wir an einem der Thierköpfe dieselben irisch-romanischen Blätter (Tafel II. Fig. 58 59) und Ueberreste dieses irischen Laubwerkes bemerkt man an den durchbrochenen Holzschnitzereien aus dem Königsgrabe von Jellinge und auf der Axt von Mammen. Die langen Einkerbungen, die halbrunden Ausschnitte, die vorspringenden stumpfwinkligen Knoten, die kleinen Querstriche über den Blattstengel lassen sich kaum auf andere Weise erklären. Es sind Details ohne Ursprung und Bedeutung, wenn wir sie nicht auf die irische Verschmelzung von Bändern und Laub zurückführen. Auf dem Stein von Dräfle in Uppland **) sehen wir das irische Blatt in vollendeter Form: die umgebogenen Blattspitzen, die Einkerbungen, die halbrunden Ausschnitte, die Querstriche und die vorspringenden Ecken. Auf anderen Runensteinen erscheint dasselbe Blatt in mehr oder minder verstümmelter aber immer noch kenntlicher Form,***) und auf einer noch grösseren Anzahl bemerkt man in gewissen Auslagen und geschwungenen Linien die letzten schwachen Anklänge an das irische Blatt. In gleicher Weise erscheint das Blattwerk in einer zahlreichen Gruppe von Alterthümern deren Stil wir später als schwedisch-irisch bestimmen werden. In den gekerbten Blätterlappen, an Bandschnörkeln und Thierköpfen und Schwänzen erkennen wir sofort das

---

*) z. B. Die Glocke von Maelbrigde, Maelfinnias Bischofsstab, the Caah; die Kreuzplatte in Petris Samml. No. 1031 das irische Missale und Evangeliar im Coll. Corp. Christi, Oxford; liber hymnorum in Dublin.

**) S. G. Stephens in der Kopenhagener Illustr. Tidende 1877 S. 326 fig.

***) G. Stephens; Old-orthern runic monuments II S. 778 u. 636; Göranson: Bautil S. 55 Fig. 192; Norwegische Aarsberetninger 1854 Pl. 1. 2. Es ist interessant zu beobachten wie trotz der abgeschliffenenen manierirten Form die kleinsten Details beibehalten werden. Die kleinen Querstriche über den Stengel sind dem älteren arabischen Stil eigen, welcher gleich wie die irische und romanische Kunst die Blattmotive durch eine Tradition aus der klassischen Welt empfing. Vgl. z. B. Owen Jones: Grammatik der Ornamente Pl. 31 und Archaeologia, London 24 Pl. 49 mit den in Note *) genannten irischen Arbeiten.

zusammengefaltete romanische Blatt in mehr oder minder ausgeprägter irischer Form (s. weiter unten).

Nun kann in der Frage bezüglich des Zusammenhanges der irischen und nordischen Ornamentik nichts entscheidender sein als dies. Das romanische Blattwerk konnte sich im Norden nicht entwickeln ohne Voraussetzungen. Es ist überhaupt ohne Beispiel, dass ein Volk des Alterthums nördlich der Alpen selbstständig eine Blätterornamentik entwickelt hätte, die Pflanzenmotive sind überall directe oder auf Umwegen aus der klassischen Welt zugeführt worden. (S. S. 22). Wenn nun das romanische Blattwerk im Norden nicht in der gewöhnlichen Form auftritt, sondern in der Gestalt, in welcher es in den irischen Stil Eingang fand, so herrscht kaum noch Zweifel, dass Irland das Zwischenglied ist, durch welches dies Erbe aus der klassischen Welt dem scandinavischen Norden überliefert worden ist.

Ausser den Thierfiguren und dem Blattwerk bildet das Bandgeflecht ein Hauptelement in der jüngeren irischen Ornamentik. Kommen nun im Norden derartige Bandgeflechte neben schon beschriebenen irischen Motiven vor, da dünkt es wahrscheinlich, dass auch das Flechtwerk der irischen Kunst entnommen sei. Es darf indessen nicht übersehen werden, dass das Bandgeflecht, wenngleich nicht in der Manier der jüngeren Eisenzeit, schon in einer früheren Periode im Norden vorkommt,*) dass es dem Stil der Völkerwanderungszeit angehört (S. S. 50), dass man es in der römischen, byzantinischen und arabischen Kunst findet, und dass es vom 8. Jahrhundert an unter eigenthümlich irischen Formen eine reiche Anwendung auf dem Festlande erhielt. Irland würde demnach nicht der einzige Ort sein, von woher der Norden das Bandgeflecht empfing, und überhaupt gehört dasselbe seinem Character nach zu den allgemeinen Ornamentmotiven, welche unabhängig an verschiedenen Orten entstehen und zu weiterer Ausbildung gelangen können.**) Das ornamentale Bandgeflecht gründet sich nämlich auf Gewebe und Flechtwerk von Schnüren, Bändern, Weiden u. s. w. und kann überall durch selbstständige Entwicklung eine gewisse Stufe künstlericher Ausbildung

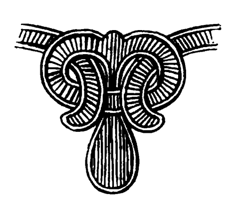
*) Die Lanzenschäfte aus dem Kragehuler Moorfunde; das Bronzestück Kopenh. Museum No. C 1318.

**) Vgl. z. B. Hildebrand: Förhistoriska folken S. 195 ff. — Schnaase a. a. O. 3 S. 660; — Semper: Der Stil 1, S. 79, 2. S. 34 u. a. m. O.

erreichen, genau wie in einem früheren Stadium die linearen Grundmotive und später die Thier- und Pflanzenornamente. Bei weiterer Entwicklung der Kunst wird es verdrängt und bildet nur noch ein mehr oder minder untergeordnetes Ornament. Selbst wenn es im Hinblick auf das ganze Verhältniss des Nordens zu Irland wahrscheinlich dünkt, dass die reiche Anwendung des Flechtwerkes in der jüngeren Eisenzeit auf einen Einfluss von Westen beruht, darf das doch nicht als abgemacht gelten, wenn nicht, wie es bei dem älteren nordisch-irischen Stil der Fall war (S. S. 93) gewisse characteristische Motive oder eine eigenartige Behandlung sich nachweisen lassen, die ausschliesslich in den genannten beiden Stilarten vorkommen und so ausgeprägten Characters sind, dass sie schwerlich an verschiedenen Orten aus sich selbst entstehen können. Ein solches Motiv dürfte der irische Verbindungsschnörkel sein.

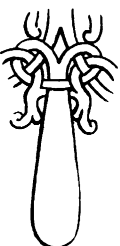
In den meisten Stilarten findet sich irgend ein besonderes Detail, welches dazu dient verschiedene Glieder eines Ornaments mit einander zu verbinden; überall giebt sich die Neigung kund die einzelnen Elemente, woraus die Ornamentik besteht, zu vereinigen und dazu benutzt

Fig. 60. Dubliner Mus.



Detail eines Bischofstabes 1/1.

Fig. 61. Stockh. Mus. 4531.



Detail von einem bronzenen Ortbande 1/1.

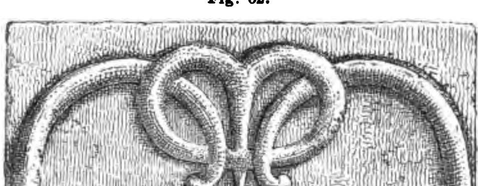
man bald gewisse Linienverbindungen, bald ein verschlungenes oder geknüpftes Band. In dem jüngeren Stil, wo das Band überhaupt eine hervorragende Rolle spielt, wird die Verbindung durch eine Schlinge oder einen sogen. laufenden Knoten bewerkstelligt (S. Fig. 60), welches die verschiedenen Glieder des Ornaments vereinigt*). Diese Band-

*) S. die Bischofsstäbe von Clonmacnoise und Petris Sammlung No. 1015 und 1018, alle in der Sammlung der irischen Akademie und den Kasten St. Moedocs.

schleife kommt, soweit bis jetzt bekannt, in keinem mittelalterlichen Ornamentstil vor, der nicht von irischer Kunst beeinflusst worden.*)

Auf dänischen und norwegischen Altherthümern begegnen wir dieser Schleife seltener,**) um so häufiger findet sie sich in der schwedisch-irischen Gruppe, die wir weiter unten behandeln werden (S. Fig. 61). Sie schlingt sich um die Ohren, um den Rumpf der Thiere, sie knüpft Bänder und Linien zusammen, kurz sie ist ein hervorragendes Motiv.***) Nirgend kommt indessen die Schleife so oft vor, nirgend nimmt sie einen so bestimmten Platz in der Ornamentik ein, wie auf den schwedischen Runensteinen (s. weiter unten). Diese mannigfaltige Anwendung des Motivs zeigt wie unentbehrlich ein solches Verbindungsglied in der Ornamentik der Vorzeit war und erklärt, dass es noch lange in christlicher Zeit sich erhielt auf Kirchenportalen,†) Grabsteinen††) und Taufsteinen.†††) Und überall stimmt dies eigenthümliche Bindeglied so genau mit dem irischen Motiv überein, dass kaum noch Zweifel ob-

Fig. 62.



Portal von der Kirche zu Oelst in Jütland $^{1}/_{25}$.

*) In angelsächsischen Handschriften finden wir Beispiele, dass Pferdegeschirre und Zügel mit dieser Bandschleife verziert wurden. S. Additional Ms. No. 24199 im British Museum an 6 Stellen. In St. Clemente in Rom ist ein Band in gleicher Weise um einen Kranz geschlungen. (S. J. Gailhabaud: L'Architecture etc. Paris 1858).

**) S. die Kummetgeschirre von Mammen; einen Schwertgriff in der Alterthümersammlung in Aarhuus; Kopenh. Mus. No. 14190. Christiania Mus. 1672.

***) z. B. Montelius: Antiquités suéd. Fig. 515, 516, 543, 651.

†) In der Kirche zu Oelst, Galder Harde; in der Kirche zu Skjern, Middelsom Harde, und in der Gjettruper Kirche, Norre Halder Harde.

††) Bei der Dahlbyer Kirche in Schonen (Abbildung im topogr. antiquar. Archiv in Kopenhagen.)

†††) Aus der Kirche zu Svanshals in Ostgotland im Stockholmer Mus.

walten darf, ob auch das Bandgeflecht als eine Anleihe von dem irischen Ornamentstil zu betrachten ist.*)

In einer grossen Anzahl von Alterthümern, die sich der Jellinger Gruppe anschliessen und vereinzelt im ganzen Norden vorkommen, sind sonach verschiedene Motive: Thiere, Blätter und Bänder nachgewiesen, welche ursprünglich der jüngeren irischen Ornamentik eigen sind. Aber sowohl in den Details wie als Ganzes haben diese Alterthümer ein irisches Gepräge. Es sind theils Arbeiten in Bronze, und alsdann oftmals vergoldet, theils in Silber mit Niello verziert. Die reichen Ornamente decken alle Flächen und strecken sich in Gestalt von Köpfen an allen Ecken und Kanten hervor. Bisweilen ragen die Darstellungen nicht über die Fläche hinaus; bald bilden sie ein Flachrelief, bald heben sie sich frei über die Grundfläche empor. Auch an Beispielen durchbrochener Arbeiten fehlt es nicht. Es sind prächtig ausgestattete Sachen, oftmals mit grosser Sorgfalt und grossem technischen Geschick angefertigt. Richten wir unseren Blick von diesen im Norden gefundenen Gegenständen auf die irischen Reliquienschreine, Bischofsstäbe, Processionskreuze und Buchdeckel, da empfangen wir völlig denselben Eindruck; wir fühlen, dass hier Producte nicht nur derselben Zeit, sondern auch derselben Stilart vor uns liegen.

Diese allgemeine Aehnlichkeit und Uebereinstimmung der einzelnen Motive in zweien Ornamentstilarten, welche in Ländern, die mit einander in nahem Verkehr standen gleichzeitig herrschten, müssen nothwendig auf Uebertragung von einer Seite beruhen. Welcher Theil hier der gebende, welcher der empfangende war, leuchtet ein, wenn man dem christlichen Irland, diesem durch künstlerisches Schaffen berühmten Lehrmeister des frühen Mittelalters den fernen Norden, über dem noch die Nebel des Heidenthums lagerten, gegenüber stellt. Nöthigenfalls liesse sich auch, zum wenigsten hinsichtlich der Thiermotive, der streng archäologische Beweis beibringen, dass sie ihren Ursprung nicht in Scandinavien sondern in Irland haben. Im Norden waren diese Motive vor der Berührung mit Irland unbekannt, und dass sie sich ohne frühere Voraus-

*) Ein eigenthümliches Bandgeflecht mit dreieckigen Feldern, wie Montelius Antiquités suéd. 578 kommt in Irland, auf Man und in Schottland vor. Auch die Muster Montelius a. a. O. 496 (Löffel von Björkö) und Aarböger f. nord. Oldk. etc. 1869 S. 208 sind sicher ursprünglich irisch.

setzungen auf heimischem Boden selbstständig entwickelt, lässt sich nicht beweisen; in der irischen Ornamentik lassen sich dahingegen die einzelnen Elemente in ununterbrochener Entwicklung bis ins 6. Jahrhundert zurückführen. Eine derartige detaillirte Beweisführung dürfte indessen in diesem Puncte nicht erforderlich sein, da Dr. Hildebrand bereits die wichtigsten nordisch-irischen Thiermotive als eine eigene Gruppe unterschieden hat, mit dem Nachweis, dass sie sich nicht im Norden entwickelt haben, sondern von irgendwelchem auswärtigen Gebiet eingeführt sind.

Dass neben der reichlichen Aufnahme irischer Ornamentmotive im Norden, d. h. mit Ausnahme Norwegens (s. S. 91), keine erhebliche Anzahl Alterthümer gefunden sind, die mit Sicherheit als irische Arbeiten *) bezeichnet werden können, ist in der That höchst auffallend und es liesse sich daraus schliessen, dass die neuen Motive über Norwegen eingeführt seien. Möglicherweise wird sich indessen dieses Verhältniss anders gestalten, indem bei näherer Untersuchung dies und jenes Stück, das bisher für nordisch gegolten, von irischen Arbeitern herrühren dürfte**). Als Ganzes betrachtet, unterscheidet sich die hier behandelte Gruppe von Alterthümern indessen in allen Details so bedeutend von den irischen, dass sie nicht als direct von Irland ausgegangen betrachtet werden dürfen. Manche Kleinigkeiten in den Köpfen und Gliedmaassen der Thierfiguren, das stark ausgeartete Laubwerk, die weit getriebene Anwendung der Querstriche kommen auf irischen Arbeiten nicht vor; aber hauptsächlich ist es das Auftreten irischer Motive auf allgemeinen nordischen Formen, die in Irland nie gefunden werden, die grosse Mannigfaltigkeit der Nuancirungen, ihr Verschmelzen mit nicht irischen Motiven (s. weiter unten) und, man darf hinzufügen, ihre Vernichtung und Auflösung bei einer der irischen Kunst fremden Behandlung, was, alles zusammengenommen, davon zeugt, dass die Alterthümergruppe als Ganzes nordisch ist, wenngleich die Ornamente dem irischen Stil entlehnt sind.

---

*) Als irisches Fabrikat betrachte ich die Bruchstücke zweier Ringspangen im Kopenh. Mus. C. 51; ebendaselbst den Fund CMX; im Stockh. Mus. No. 4906; einen Hängeschmuck aus dem Grabe 632 und eine Ringspange aus dem Grabe 735 auf der Insel Björkö; auch die Ringspangen vom Typus Montelius Antiquités suéd. 586 können irischen Ursprunges sein.

**) Es deutet manches darauf hin, dass der Becher von Jellinge, der Ornamentstempel und der Kistenbeschlag in dem Funde von Mammen wirklich irische Fabrikate sind.

Wir haben uns bei der Untersuchung der irischen Motive im Norden bis jetzt an eine einzige Fundgruppe mit der ihr eigenen Stilrichtung gehalten; aber daneben treten auch in einer anderen Gruppe irische Elemente auf und zwar in einer eigenartigen Stilfärbung. Ausgiebige Beispiele derselben liefern die schwedischen Runensteine, weshalb wir den auf denselben vorkommenden Ornamenten eine aufmerksame Betrachtung widmen müssen.

In der einfachsten Anordnung ist die Runenschrift auf einem Bande angebracht, das durch zwei parallele Linien angedeutet ist, und gefaltet oder hin und hergebogen über die Oberfläche des Steines sich ausgebreitet. Dass dieses „Runenband" ein wirkliches Pergamentband, eine Schriftrolle darstellt, geht daraus hervor, dass bisweilen die aufgerollten Enden des Pergaments durch eine Spirallinie*) angedeutet sind. Denselben Abschluss des Runenbandes finden wir auch auf dänischen Runensteinen**) und auf dieselbe Weise pflegte man im frühen Mittelalter die Bücherrollen abzubilden***). Die Inschrift war also auf dem Steine mit der Pergamentrolle dargestellt, auf der man die Schrift zu sehen gewohnt war, gleichwie man zu allen Zeiten, von der griechisch-römischen Vorzeit bis auf heute, eine eingegrabene oder gemalte Inschrift auf einer Tafel, einem Blatt oder einem Buche darzustellen pflegt.

Die Pergamentrolle sollte in gefälliger Form dargestellt werden; sie wurde spiral- oder kreisförmig gelegt, oder die Enden wurden über

*) Göranson: Bautil: S. 33 Fig. 116; S. 40 Fig. 141, 144; S. 59 Fig. 204; S. 146 Fig. 523; S. 241 Fig. 849; S. 307 Fig. 1118 u. m. a. St.

**) Z. B. G. Stephens: Oldnorthern runic monuments II S. 824, II 736.

***) Z. B. Bibl. Arundel No. 155 Fol. 96; — Bibl. Cott. Claudius B. IV Fol. 29a, 38b; — Nero D IV Fol. 136b, 208b. — Das Tuam-Kreuz (Stokes). Oftmals ist das Aufrollen nicht angedeutet, weil man es entweder für überflüssig halten mochte oder weil man sich das Blatt entfaltet dachte; aber in diesen Fällen bemerkt man bisweilen das äusserste schmale Ende, womit die Rolle, nachdem sie zusammengerollt, umwickelt wurde. (Dybek: Sveriges Runurkunder I Fig. 251; Vgl. P. G. Thorsen: De Danske Runemindesmärker 1879 No. 25); ebenso scheinen auf anderen Runensteinen die Schnüre, die denselben Dienst versehen, dargestellt zu sein. (Stephens a. a. O. II S. 824; II S. 736). In ausländischen Kunstproducten jener Zeit findet man, wenn ein Buch zusammengerollt dargestellt ist, diese Schnüre stets angegeben, bisweilen auch wenn es entfaltet ist. (Collect. Sauvageot No. A 52).

einander gebogen und mit einem gekreuzten Bande oder einem Ring umschlungen *); oder es wurden zwei Schriftbänder über einander angebracht und die frei hängenden Enden durch ein lose geschlungenes Band, einen Ring **) oder durch die oben beschriebene irische Schleife verbunden. Das letztgenannte Motiv findet man sehr häufig angewandt, bald oben bald unten ***), bald an den Enden um das Runenband geschlungen, bald einen freien Raum ausfüllend †); es verschmilzt mit der Schriftrolle und wiederholt sich unter steten Umwandlungen als typisches Ornament. Aber überall erkennt man die Grundlinien der irischen Schleife, sowohl in jenen decorativen Entwicklungen, welche dem romanischen Blattmotiv ähneln, als in der Verstümmelung, wo nur zwei Spirale mit einer dazwischen liegenden geknickten oder gebogenen Linie übrig geblieben sind. Nicht nur an den Schriftrollen finden wir diese Schleife, sie kommt auf denselben Steinen auch neben anderen decorativen Elementen vor, über die wir weiter unten reden werden. Sie schlingt sich um die Verlängerung hinten am Thierkopfe und gleicht dann einer Krone ††), und sie findet sich an den Kreuzarmen, wo sie einem Blattmotiv †††) ähnlich ist. In dieser Weise sehen wir sie an dem silbernen Kreuze von Gundsömagle, Kopenh. Mus. No. 11691.

Die Schriftrolle bewahrte nicht ihre ursprüngliche Form, sie wurde ausgeschmückt. In welcher Weise geschah dies in der jüngeren Eisenzeit? Die primitive Linienornamentik war längst aufgegeben, das stilisirte Blattwerk der klassischen Welt benutzte man nicht und seine Motive der Natur zu entnehmen, hatte man noch nicht gelernt. In der Zeit der Völkerwanderungen war die germanische Thierornamentik nach dem Norden gedrungen und noch in der jüngeren Eisenzeit bestanden die hauptsächlichen decorativen Motive in vollständigen Thierfiguren oder Thierköpfen und Gliedmassen, obgleich sie sich von den früheren sehr unterschieden. Als man die Schriftrolle auszuschmücken begann, versah man sie mit

---

*) Z. B. Dybeck a. a. O. I Fig. 184; — Stephens a. a. O. II S. 826.

**) Z. B. Göranson a. a. O. S. 167 Fig. 593; — Dybeck a. a. O. 2 Fig. 59 u. 160; — Göranson a. a. O. S. 234 Fig. 826.

***) Z. B. Dybeck a. a. O. I Fig. 83 u. 84 II Fig. 109.

†) Z. B. Dybeck a. a. O. 2 Fig. 10, 1 Fig. 13, 20; — Göranson a. a. O. S. 78 Fig. 272.

††) Göranson a. a. O. S. 85 Fig. 295, 297.

†††) Z. B. Dybeck a. a. O. 2 Fig. 65.

Thierkopf und Beinen: es wurde ein Thier daraus.*) Doch bewahrte dieses Thier stets die Bandform, denn der lange Thierkörper mit einer grösseren oder geringeren Anzahl von Beinen sollte einem Zwecke dienen, sollte die Inschrift tragen. Man hat dieses Thier Schlange oder Drachen genannt, aber mit Unrecht, es ist keines von beiden; es ist eine dem Geschmack der Zeit gemäss ausgeschmückte Schriftrolle, oder, wenn man will, eine durch dieselbe ornamentale Behandlung, nach demselben Princip, nach welchem die Initialen und Umrahmungen der irischen Manuscripte in Thierfiguren verwandelt wurden, lebendig gewordene Schriftrolle**); gerade so wie die Grabsteine in Northumberland zu liegenden Thieren wurden, die ovalen Spangen im Norden Thiergestalt annahmen, und, wie vorhin dargethan, Thierbilder der mannigfachsten Stilarten entstanden. Die jener Zeit eigenthümliche Ausschmückung der Runensteine beschränkte sich nicht auf die Schriftrolle, auch die anderen bandähnlichen Decorationsmotive erfuhren, wie alsbald gezeigt werden wird, eine ähnliche Metamorphose: die Bänder, womit die Rolle zusammengehalten wird, die Schnur woran das Kreuz zu hängen scheint und der Nackenschopf***) des Thieres, werden mehr oder minder reichlich mit Thierköpfen und Beinen ausgestattet, und, da man eine völlig ausgebildete Thierornamentik besass, benutzte man selbstverständlich die allgemeinen, bekannten Thierbilder, deren irischen Ursprung wir weiter unten nachweisen werden. Als neue Schöpfung kann nur das kleine charakteristische spitzwinklige Thierköpfchen gelten, die denkbar einfachste Umbildung eines Bandendes.†)

Die nunmehr in ein Thier umgewandelte Schriftrolle füllt nicht immer den ganzen Raum aus; wie lang das neugeschaffene Thier seine Beine streckt, wie viel es, dem Geschmack jener Zeit gehorchend, seinen Hals schlängelt und seinen Körper krümmt, bleibt doch meistens in der Mitte ein freier Raum. Warum sollte man bei einem stattlichen Denkmale eine unverzierte Stelle dulden? Eine leere Fläche ist stets ver-

---

*) S. z. B. Dybeck a. a. O. I. Fig. 31, 58, 64, 205.

**) S. z. B. J. O. Westwood: Palaeographia etc. Pl. 16, 2; Pl. 20, 2; Facsimiles etc. Pl. 30; the palaeographical society; Facsimiles etc. Pl. 22.

***) Dybeck a. a. O. 2. Fig. 128; 1. Fig. 110, 119, 21.

†) Z. B. Dybeck a. a. O. 1. Fig. 37, 46; vgl. den Stein von Wester-Torslev. (Thorsen a. a. O. Nr. 49).

lockend für die Ornamentik, und die jüngere Eisenzeit hatte von der Bedeutung der Fläche in einem künstlerischen Ganzen keinen Begriff. An jeder leeren Stelle, auf jeder Fläche, die der Stein darbietet, erscheinen deshalb Verzierungen, aber selbstverständlich die Ornamente damaliger Zeit: Thiere und immer wieder Thiere. Selten findet man das Mittelfeld zu Bildern benutzt, die eine bestimmte Bedeutung haben, nicht ornamental sind, doch liegen diese Darstellungen ausserhalb der Grenzen unserer Untersuchung. *)

Wenn ein Runenstein von christlichen Männern errichtet wurde, durfte das Zeichen des Kreuzes nicht fehlen. Man brachte es an, wo

---

*) Von den rein ornamentalen Figuren wird man auch gewisse Thierbilder unterscheiden müssen, deren Stellung und Verbindung mit dem Kreuze an Darstellungen erinnert, denen eine bestimmte Bedeutung zu Grunde liegt. Das Lamm, welches in dem gehobenen Vorderbein eine Stange mit Kreuz ohne Fahne trägt, kommt im frühen Mittelalter häufig vor. Im Norden findet man diese Figur, wie auch anderorts oftmals in kirchlichen Sculpturen, und bisweilen auch als Hauptdarstellung auf Grabsteinen (zu Framlev in Jütland; Stehag in Schonen und Visby auf Gotland; Olaus Worm: Monumenta Danica S. 444; in St. Ambrogio, Mailand). Bei der Kirche zu Dalby in Schonen sieht man auf einem Grabsteine das Lamm mit dem Kreuze, umgeben von einem Bande, welches oben durch dieselbe Schlinge zusammengeknüpft ist, die man so häufig auf Runensteinen findet. (Vgl. Abbildungen im antiquar. topogr. Archiv in Kopenhagen; u. Göransson a. a. O. S. 325, Fig. 947). Wenn nun auf schwedischen Runensteinen ein stehendes Thier dargestellt wird und über demselben ein Kreuz, liegt es nahe, eine barbarische Nachbildung des genannten christlichen Motives darin zu vermuthen. (G. Stephens a. a. O. II. S. 746. — Göransson a. a. O. S. 43 Fig. 151; S. 121 Fig. 419). Dennoch dürfte dies nicht statthaft sein, bevor nicht mindestens ein diesem Bilde eigenthümlicher Zug auf Runensteinen nachgewiesen ist: das gehobene Vorderbein oder der Stab unterhalb des Kreuzes. Auch in dem alleinstehenden Runensteinthiere möchte man, namentlich wenn es rückwärts schaut, das christliche Lamm erkennen, das in den religiösen Bildwerken des frühen Mittelalters so häufig vorkommt; allein hiergegen liesse sich einwenden, dass auf nordischen Grabsteinen das Lamm ohne Kreuzstab bis jetzt unbekannt ist. Andere schwedische Runensteinbilder (Göransson a. a. O. S. 156 Fig. 555, S. 160 Fig. 567) erinnern an Kreuzmonumente und Grabsteine des frühen Mittelalters, auf denen man symmetrisch gruppirte Thierfiguren unter dem Kreuze findet. Die Möglichkeit eines Zusammenhanges zwischen diesen Darstellungen lässt sich nicht ableugnen. Man darf überhaupt, was oben über die ornamentalen Elemente in der Decoration der Runensteine gesagt worden, nicht auf Bildwerke anderer Art als die hier aufgeführten Beispiele übertragen wollen.

Platz war, am liebsten mitten auf dem Steine. Die Form des Kreuzes gleicht den kleinen Hängekreuzen, die an einer Kette um den Hals getragen wurden; bisweilen ist sogar der Ring, an dem es hing, angedeutet.*) Es wurde sonach in dem Kreuze wie in der Buchrolle eine bekannte äussere Form bildlich dargestellt. Die Verbindung des Kreuzes mit dem Runenbande geschah vielleicht nur, um den Zusammenhang aller auf dem Steine dargestellten Figuren herzustellen; vielleicht lag die Vorstellung von dem Kreuze als Hängeschmuck zu Grunde. Die Verknüpfung war bisweilen unmittelbar, bisweilen durch die verbindende Schlinge oder durch ein oftmals kunstvoll geschürztes Band bewerkstelligt.**) Neben dem Hängekreuze hat auch, wiewohl seltener, das Processionskreuz mit dem Stabe für die auf den Runensteinen eingehauenen Kreuze als Vorlage gedient.***)

Alle genannten Motive, zu denen noch das oben besprochene Blattwerk kommt, werden auf das mannigfaltigste combiniirt und variirt, ohne dass es möglich wäre, die Entwicklungen in den Details zu verfolgen oder nachzuweisen, in welcher Ordnung die verschiedenen Formen in die Ornamentik aufgenommen wurden. Da sind alle Zwischenformen zwischen Schriftrolle und Thier, zwischen Laubmotiven und Thiergliedmassen, zwischen Vortragkreuz und Hängekreuz, zwischen Runenband und der Schnur, an welcher das Kreuz hängt. Da ist eine unendliche Mannigfaltigkeit, eine Erfindungsgabe und Leichtigkeit in der Komposition, welche eine vielseitige Behandlung der Motive und eine entwickelte Geschicklichkeit voraussetzen, die nur durch die Ausführung ähnlicher Darstellungen auf Metall oder Holz gewonnen sein konnten.

Was hier über die Runensteinornamentik gesagt worden, darf nur als Erklärungsversuch betrachtet werden; eine wirkliche Beweisführung würde schwierig und weitläuftig sein. Die Anschauung, dass Schriftrolle, Kreuz, Bandschleife und bestimmte ornamentale Thiermotive die Grundelemente der wechselvollen Decoration bilden, stützt sich auf den Gedanken, dass in jeder Ornamentik das sinnlose und combinirte aus dem ver-

---

*) Dybeck a. a. O. II Fig. 37; Göransson a. a. O. S. 96 Fig. 337, S. 140 Fig. 499.

**) Z. B. Dybeck a. a. O. I Fig. 23, 42, 12, 214.

***) Göransson a. a. O. S. 46 Fig. 161, S. 43 Fig. 152, S. 49 Fig. 170, S. 113 Fig. 389.

ständlichen und einfachen hervorgeht. Die Beweise für die ornamentale Behandlung und Umwandlung der Details müssen zunächst in den Bildern selbst gesucht werden, alsdann aber auch in allem, was man über ornamentale Entwicklung gegebener Motive weiss. Hinsichtlich der Auffassung der Thierbilder als Figuren ohne weitere Bedeutung, verweisen wir auf das, was weiter unten über die nordisch-irischen Thiermotive im allgemeinen gesagt werden wird; denn auch die Runensteinthiere sind in gleicher Weise ursprünglich der irischen Ornamentik entlehnt.

Dr. Hildebrand hat bereits nachgewiesen, dass eine Grundform dieser Thierfiguren das vierfüssige Thier ist, welches durch Weglassung der Extremitäten und eine ornamentale Entwicklung oft eine gewisse Aehnlichkeit mit einer Schlange erhalten hat.*) Daneben findet man indessen wirkliche Schlangen, die wie die vierfüssigen Thiere in gleicher Weise wie die irischen entstanden sind. (S. 83). Fügen wir hierzu noch die nur ausnahmsweise vorkommende Vogelfigur, so sind das, wie in der irischen Kunst, alle Thierbilder, die die Runensteinornamentik kennt.**)

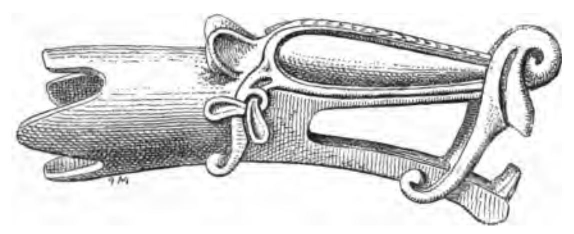
In den vierfüssigen Thieren finden wir verschiedene irische Züge wieder. Der Vorderkopf ist mit den zipfelartig herabhängenden Enden verziert und von dem Hinterkopfe gehen jene eigenthümlichen langen Bänder aus, deren bereits mehrfach gedacht ist. Der Ansatz der Gliedmassen bildet bisweilen eine Spirale; im übrigen aber haben die Formen bei fortdauernder Behandlung auf fremdem Boden sich so weit von den

*) In der Tidskrift f. bildande Konst fr. 1876. Es sei daran erinnert, dass die ornamentale Behandlung der Thierformen der Völkerwanderungszeit zu demselben Resultat führte, und dass sich in Irland eine ähnliche Entwickelung vollzog. (S. S. 45 und 83).

**) Auf einigen Runensteinen bemerkt man eine Thierform, die man als geflügelte Schlange oder Drachen bezeichnen könnte. (S. Göransson a. a. O. S. 145 Fig. 516, S. 146 Fig. 522, S. 159 Fig. 564). Sind die Zeichnungen correct und hat man nicht etwa irrthümlicherweise die Beine als Flügel aufgefasst, so herrscht kein Zweifel darüber, welcher Stilrichtung diese Thiere zuzuschreiben sind; es sind die Drachen des romanischen Stils, die hier als Vorbilder dienten. Geflügelte, schlangenartige Thiere sind in der vorromanischen nordischen Ornamentik ebenso fremd wie in der irischen und wie überhaupt in der Kunst des ganzen älteren Mittelalters vor dem Jahre 1000. Aber gleich wie der Drache sich selten genug in die späteren irischen Handschriften einschlich, mag er den Weg zu den schwedischen Runensteinen gefunden haben. (S. 84).

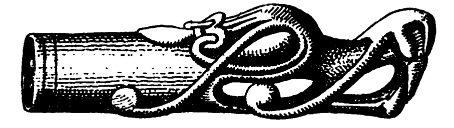
irischen Vorbildern entfernt, dass der Zusammenhang, wenn er nicht anderweitig gestützt wäre, zweifelhaft erscheinen könnte. Nun findet man aber, wie bereits gezeigt, auf denselben Runensteinen noch andere irische Motive, das Blattwerk und die verbindende Schlinge, und ausserdem trifft man grade auf dem Gebiete der schwedischen Runensteine auch auf gewissen Metallarbeiten irische Thierfiguren (S. Fig. 63—66), welche in ähnlicher Weise wie auf den Runensteinen umgebildet sind, aber die

Fig. 63. Kopenh. Mus. Nr. 22257.



Endstück von Bronze. 1/1.

Fig. 64. Kopenh. Mus. Nr. C. 3638.



Endstück einer bronzenen Halskette. 1/1.

irische Form doch reiner bewahrt haben.*) Der auf diesen Alterthümern vorkommende Thierkopf hat nach Dr. Hildebrand ein langes nach hinten abgerundetes, vorn zugespitztes Auge, ein vom Hinterkopf ausgehendes Ohr oder Horn — das bisweilen bandförmig ist — und einen abgespitzten aufwärts gebogenen Oberkiefer mit herabhängendem Zipfel. Zu den hier hervorgehobenen Eigenthümlichkeiten, welche mit den oben gegebenen Kennzeichen des irischen Thierkopfes wohl übereinstimmen, ist noch hinzuzufügen, dass auch die irische Bandschlinge auf diesen Alterthümern stets vorkommt, dass der Körper des Thieres oft quergestreift ist und doppelte Umrisse hat, dass die Gliedmassen in Spiralen ansetzen u. s. w.

---

*) Z. B. Montelius: Antiqu. Suéd. Fig. 515—16, 543, 651; derselbe: Sveriges Historia S. 329 Fig. 391; S. 287 Fig. 343.

Ein Vergleich zwischen diesen Alterthümern und den Runensteinen wird zweifellos zeigen, dass sie alle einer eigenartigen Stilgruppe angehören, die ihre Motive ursprünglich der irischen Kunst entlehnt hat.

Die Stilnuance, die uns in der Ornamentik der erwähnten Runensteine und Alterthümer entgegentritt, ist dem Norden nicht allgemein eigen. Auf Schmuck und Geräth (Fibeln, Spangen, Riemenbeschlägen, Ortbändern, Speerspitzen) kommen sie nur in gotländischen Funden häufig vor*), und die mit Ornamenten ausgestatteten Runensteine beschränken sich wesentlich auf die Svealande.**) In Norwegen sind auser den verzierten Pfosten der Kirche zu Urne***) und der Scheune von Bjolstad im Gulbrandsthal †) nur einige wenige Runensteine ††) dieser Stilgruppe zuzuzählen, während dort sowohl wie in Dänemark †††) die Zahl des in diesem Stil verzierten Kleingeräthes gering ist.*†) Obgleich diese Stilnuance sonach sich nicht ausschliesslich auf Schweden beschränkt, so muss man doch nach dem Vorkommen der festen sowohl als der beweglichen Alterthümer annehmen, dass sie dort ihre eigentliche Heimath gehabt und als eine eigene schwedisch-irische Stilrichtung, eine spezielle Entwickelung auf Grundlage der allgemeinen irischen Motive betrachtet werden muss.

Fig. 65. Kop. Mus. Nr. C. 270.



Bronzefibula. 1/1.

Auch in dieser Gruppe lassen sich auffälligerweise keine Alterthümer nachweisen, deren irischer Ursprung sicher ist; doch wird es sich bei

---

*) Etwa 30 Funde im Stockholmer Museum.

**) Montelius in der Svenska fornminnesföreningens Tidskr. f. 1870 S. 62.

***) Norske Bygninger fra Fortiden. Christiania I Pl. 2.

†) S. eine Abbildung im Besitz der Forening til norske Fortidsmindesmärkers Bevaring in Christiania.

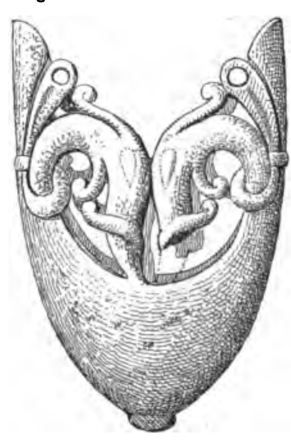
††) Norwegische Aarsberetning 1854 Pl. 1—3; 1868 Fig. 34.

†††) Ausser einigen Runensteinen auf Bornholm und dem Stein von Sörup gehören hierher Kopenh. Mus. 10861 (Worsaae: Nordiske Oldsager 1859 Fig. 510) 11691. 14190 u. Fig. 63, 64. Von Fig. 65 ist nicht mit Sicherheit zu behaupten, dass die Fibel in Dänemark gefunden ist.

*†) Christiania Mus. Nr. 3638 u. 3908 gehören dieser Stilrichtung an.

erwünschtem Zuwachs des Materials wahrscheinlich dereinst zeigen, dass etliche der am besten gearbeiteten Gegenstände nicht nordisches Fabrikat sind. Dass aber die Ornamentik an und für sich im Norden heimisch, ist ausser Zweifel gestellt, theils durch ihre Verwendung in der Decoration der Runensteine, theils weil gewisse Nuancen in den Motiven: die lange und spitze Form der Thierköpfe, die grossen Augen u. s. w. auf sicher irischen Arbeiten nicht vorkommen. Im übrigen schliesst sich die ganze Richtung der jüngeren irischen aufs engste an und steht hinsichtlich des Kunstwerthes kaum hinter derselben zurück. Schlechte Arbeit kommt fast garnicht vor, ebenso wenig wie Beispiele jener Auflösung und Vermischung mit anderen Motiven, welche die übrige derzeitige Ornamentik im Norden kennzeichnen. Es finden sich in dieser Gruppe nicht wenige Gegenstände, die hinsichtlich des Geschmackes und der Technik äusserst schätzbar sind und wenn nicht als die bedeutendsten, doch als die schönsten und besten Arbeiten gelten dürfen, die im Laufe der jüngeren Eisenzeit im Norden ausgeführt worden. Die Thierfiguren sind voll Leben und Bewegung und sinnreich verbunden mit Bandgeflecht, das sich in klarer schöner Ordnung in sanften Windungen schlängelt; dazu kommen die hübsch gezeichneten Blätter, welche die Bewegung aller laufenden Linien auf anmuthige Weise abschliessen.

Fig. 66. Stockh. Mus. Nr. 1518.



Ortband von Bronze 1/1.

Nachdem somit die Ornamentmotive der älteren irischen Kunst im Laufe des 9. Jahrhunderts mit der früheren Ornamentik im Norden verschmolzen waren, erhielt der irische Stil in seiner jüngeren Gestalt vom 10. Jahrhundert ab eine weit grössere Bedeutung für den Norden. Ohne Mischung mit den Motiven der Völkerwanderungszeit, die nun völlig vergessen waren, nahm der Norden die irischen Elemente in zwei verschiedenen Formen an, in zwei verschiedenen Schulen, wie man sich heut zu Tage auszudrücken pflegt, deren verschiedene Richtung am deutlichsten in der Jellinger Gruppe und in dem oben erwähnten schwedisch-irischen Stil auftreten. Die erste Stilnuance überlebte nicht die Einführung

des Christenthums; nur einzelne Bandmotive findet man in den Denkmälern des christlichen Mittelalters.*) Dahingegen spürt man den schwedisch-irischen Stil noch später. Auf manchen Runensteinen mit Kreuz und christlicher Inschrift, auf den geschnitzten Pfosten in den Kirchen zu Urne und Vrigstad**), in den ornamentalen Thierköpfen an Reliquienschreinen***) und hier und dort in den Holzkirchen †) in der Ausschmückung der Hängekreuze und deren Ketten ††) kehren stets die alten Motive, der alte Stil wieder. Mit Ausnahme der Runensteine und der Holzschnitzereien in den genannten beiden Kirchen †††) sind es jedoch nur der irische Thierkopf und die verbindende Schlinge, welche in die christliche Zeit hineinreichen; in der gesammten Ornamentik sind alle früheren Motive aufgegeben und von der romanischen Ornamentik verdrängt. Die mittelalterlichen geflügelten Drachen- und Löwenfiguren, welche in den norwegischen Holzkirchen wie in den aus Stein erbauten Gotteshäusern überall im Norden die Hauptrolle spielen, sind neue, bis dahin unbekannte Figuren, die gleich dem romanischen Blattwerk aus der Fremde eingeführt wurden und von der Ornamentik der heidnischen Zeit nicht abzuleiten sind.

Ebenso waren früher die irischen Thiermotive aus der Kunst eines fremden und sogar christlichen Landes im Norden angenommen worden und standen mit der älteren Ornamentik im Stil der Völkerwanderungszeit in keinerlei Verbindung. Ebenso wenig wie deshalb diese Motive von der künstlerischen Begabung und Schöpfungskraft im Norden zeugen können, dürfen sie als Ausdruck speciell nordischer oder heidnischer

---

*) Ausser der S. 107 erwähnten Schlinge dürften auch mehrere der auf Tauf- und Grabsteinen vorkommenden Flechtmotive ein Erbtheil aus heidnischer Zeit sein.

**) Montelius in der Svenska Fornminnesföreningens Tidskr. 1870 S. 65.

***) Undset: Norske Oldsager i fremmede Museer Fig. 49. Urda II P. 15.

†) Bestimmte Züge sind: die allgemeine Form des Kopfes, die langen nach hinten abgerundeten Augen und namentlich die Decoration der Schnauze. S. z. B. das Portal der Atroer Kirche (Norske Bygninger fra Fortiden 1877), die Kapitäle in der Kirche zu Urne (ibid. 1859 Pl. 4), die Köpfe an dem Dach der Borgunder Kirche (Mindesmärker af Mittelalderens Kunst i Norge 1855), die Eckpfosten an dem Stuhl von Hove (Norwegische Aarsberetning 1854 Pl. 4).

††) Kopenh. Museum Nr. 10861 und 14190.

†††) Die verzierten Balken in der Kirche zu Urne stammen muthmaasslich aus einem älteren Gebäude.

Vorstellungen gelten. Weder der Ursprung dieser Thierbilder noch deren Anwendung in der Ornamentik giebt Grund zu der Vermuthung, dass sie bestimmten Ideen, religiösen oder abergläubischen Vorstellungen Ausdruck verliehen. Wollte man die irischen Thierbilder im Norden für anderes halten als das was sie in Irland sind, nämlich ornamentale Elemente, da müsste man die Beweise dafür anderswo suchen als in der Ornamentik. Liesse sich auf anderen Wegen beweisen, dass die Nordländer entsprechende Vorstellungen hatten, da dürfte man sicher annehmen, dass sie gerade aus dem Grunde adoptirt worden; allein der Umstand, dass die Thiermotive nach dem Norden hinübergeführt wurden, beweist keineswegs, dass die Nordländer entsprechende Vorstellungen hatten. Einem Volke, welches bereits selbst eine Thierornamentik, eine Decoration mit sinnlosen Thierfiguren besass, musste es nahe liegen neue verwandte Motive, die von einer überlegenen Kunst dargeboten wurden, anzunehmen, und sich damit eine wesentlich gleichartige aber höher entwickelte Ornamentik anzueignen. Es musste etwas verlockendes haben, anstatt der kleinen aufgelösten Thierfiguren der Völkerwanderungszeit, die sich in einer verworrenen Ornamentik zusammen drängten, diese Furcht und Grauen erregenden grossen Thierköpfe, das sinnreiche Flechtwerk und das künstlerische Gewirre von Thierfiguren voll Leben und Bewegung aufzunehmen. Das fremde wurde adoptirt, weil man es schöner fand als das was man besass, weil es das schönste war, was man kannte. Aber, wie natürlich es sein mag, bleibt es doch bemerkenswerth, dass das irische Element eine so grosse Verbreitung im Norden erfuhr. Fasst man die gesammte Anwendung irischer Thiermotive in dem älteren nordisch-irischen Stil, in der Jellinge-Gruppe und in dem schwedisch-irischen Stil zusammen, da muss man sagen, dass wenigstens die halbe Ornamentik der jüngeren Eisenzeit von dem irischen Stil beherrscht wurde.

Man könnte hinsichtlich der Aufnahme irischer Ornamente in die nordische Ornamentik noch eine Frage aufwerfen. Da der irische Stil, wie oben bemerkt, im westlichen Europa eine weite Verbreitung erfuhr, wäre es immerhin möglich, dass der Norden denselben nicht direct aus dem Lande, wo er heimisch war, empfangen hätte, sondern aus solchen, die in künstlerischer Beziehung von Irland abhängig waren. Dieser Umstand würde für die Form in der das irische im Norden auftritt, nicht ohne Bedeutung sein und deshalb bedarf es einer Untersuchung, in wie

hohem Maasse der irische Stil über seine ursprünglichen Grenzen hinaus Aufnahme gefunden und welcher Art die locale Färbung, die er auf fremdem Boden annahm.

In Betreff des Festlandes wird die Frage in dem nächstfolgenden Abschnitt in Erörterung gezogen werden, wo das Verhältniss der karolingischen Ornamentik zu Scandinavien uns beschäftigen wird. Da werden wir finden, dass der Norden von dieser Seite zwar einzelne Arbeiten empfangen haben kann, die das Gepräge des irischen Stils tragen, aber keine unmittelbar irischen Motive, und dass der in nordischen Funden wahrnehmbare Einfluss des karolingischen Stils ganz anderer Art ist. Auch der angelsächsische Stil, der vom 9. Jahrhundert an sich der Entwicklung auf dem Festlande aufs engste anschloss, wird dort in Betracht genommen werden. Im 9. Jahrhundert bewahrte letzterer noch so viel rein irische Elemente, dass man nicht in Abrede stellen kann, dass der Norden wenigstens zum Theil seine irischen Motive aus dieser Richtung erhalten habe; in dem folgenden Jahrhundert entwickelte sich dahingegen die jüngere angelsächsische Ornamentik, die so wenig irische Züge behielt und diese in so stark verwandelter Form aufnahm, dass die Quelle der nordisch-irischen Motive auf diesem Gebiete nicht mehr gesucht werden kann.

In Nord- und Ostengland hatte der irische Stil mit der Einführung des Christenthums, durch Eroberungen und Ansiedelungen eine so grosse Verbreitung gefunden, dass alles was aus diesen Gegenden an festen und beweglichen Alterthümern und Manuscripten aus den nächsten Jahrhunderten nach 800 bekannt ist, in hohem Grade das Gepräge dieses Stils trägt. Trotzdem unterscheiden sie sich von den eigentlich irischen so sehr, dass sich mehrere Stilgruppen erkennen lassen. Man betrachte z. B. die Steinkreuze von Man mit ihren rein irischen Thierfiguren, die Ornamentsteine in Wales, wo die Thierfiguren fast ganz fehlen, und wo alles schlecht und ärmlich ausgeführt ist, die schottischen Kreuze mit ihren in Spiralen aufgerollten Schlangen, die pictischen Steindenkmäler mit ihren Symbolen, und die Sculpturen Northumberlands mit ihren hübschen Pflanzenmotiven. Die einzelnen Gegenden haben allerdings ihre Eigenthümlichkeiten und Abweichungen von dem irischen, allein die Unterschiede sind nicht so durchgreifend und das Material noch nicht ausreichend, um diese Stilnuancen in den Alterthümern nachweisen oder gar in den in Scandinavien auftretenden irischen Elementen erkennen

zu können. In Betreff der irischen Ornamentmotive wird man das ganze Ländergebiet in eins zusammenfassen müssen und ebenso wenig wird man mit Sicherheit Arbeiten erkennen, welche von Nordländern herrühren, die, im Westen ansässig, den fremden Stil angenommen und sich angeeignet hatten. Die Ornamente auf den Kreuzen von Man mit den nordischen Inschriften zeigen ebensowohl eine eigenartige Stilnuance wie die Kreuze in Schottland und Wales; hinsichtlich der ornamentalen Elemente sind sie alle in gleich hohem Grade irisch. Und wenngleich der Runenstein auf dem Kirchhofe von St. Paul an den schwedisch-irischen Stil, das Steinkreuz bei Kirkbraddan und der Silberfund von Skaill an die Jellinger Gruppe erinnern, beschränkt sich auch hier das nordische auf einzelne Züge, während die Ornamentik als ganzes irisch ist.

So gewiss wie der Norden seine irischen Motive nicht aus dem karolingischen Stil entlehnt, oder nach dem 9. Jahrhundert aus der angelsächsischen Kunst genommen hat, so wenig wird sich auf dem Wege der archäologischen Forschung entscheiden lassen, ob die Aufnahme derselben im eigentlichen Irland, in Schottland, im nördlichen oder westlichen England oder auf den umliegenden Inseln stattgehabt hat. Am nächsten liegt es anzunehmen, dass die fremden Motive an solchen Orten innerhalb des Gebietes des irischen Stils auf den britischen Inseln adoptirt worden, wo die Nordländer längere Zeit feste Wohnsitze hatten und dass der neue Kunststil von dort aus nach Scandinavien übergeführt worden ist.

V.

Die Karolingische Ornamentik.

(Von der Zeit Karls des Grossen bis zum 11. Jahrhundert.)

Der in einem früheren Abschnitt geschilderte von germanischen Eroberern auf römisches Gebiet übertragene Ornamentstil der Völkerwanderungszeit behauptete seine Herrschaft in der Kunstwelt nicht lange. Was die Barbaren an Kunstgefühl und künstlerischen Ideen besassen, vertrug selbst mit den schwachen Ueberresten der antiken Kunst, die sich nach der Auflösung des römischen Reiches erhalten hatten, keinen Vergleich und, wenngleich siegreiche Herrscher über das ganze

Ländergebiet vom Mittelmeer bis an die Nordsee, waren die Germanen doch so wenig darauf bedacht den Fortschritt ihrer nationalen Kunst zu fördern, dass diese im Gegentheil alsbald einem allgemeinen Verfall entgegen ging. Da waren es die Traditionen aus der klassischen Welt, welche der Kunst neues Leben einhauchten. Unter Karl dem Grossen, dreihundert Jahre nach dem Fall des römischen Reiches, trat eine Renaissance ein und damit gewann im westlichen Europa der antike Geschmack wieder die Oberhand.

Waren es nun hauptsächlich mächtige geistliche und weltliche Fürsten, welche dieses Werk der Wiedergeburt förderten, und beruhte die rasche Durchhführung derselben in hohem Grade auf der Bildung grösserer Staaten, auf den Beziehungen zum byzantinischen Hof und auf Einwanderungen griechischer Arbeiter in Italien, darf man doch nicht vergessen, dass in West- und Südeuropa, wo die neue Kunstperiode durchbrach, in den erhaltenen Arbeiten aus dem klassischen Alterthum und den Traditionen der römischen Welt manche Voraussetzungen für eine Renaissance noch vorhanden waren. Am reichsten waren selbstverständlich die Erinnerungen an die Vorzeit in Italien, wo die nahen Beziehungen zu Byzanz das Festhalten an antiken Elementen kräftig gestützt hatten; allein die wenigen Arbeiten, die uns aus der Zeit von 500 bis Mitte des 8. Jahrhunderts erhalten sind, geben uns über diese Beziehungen nur unsichere Nachrichten.*) Die meisten Kunstwerke aus dieser Periode sind entweder rein byzantinisch, oder sie tragen den Stempel des byzantinischen Stils, und was sich davon entfernt, beruht auf römischer Grundlage, theils als Fortsetzung theils als Nachbildung des antiken Stils, und nur die unkünstlerische Behandlung verräth die Zeit des Verfalls zwischen Alterthum und Mittelalter. In der Ornamentik werden die alten Ornamente wieder aufgenommen. Das antike Blattwerk ist noch in Ranken und Borden geordnet und wo Thierfiguren zur Anwendung kommen, haben sie, wie in der römischen Kunst, naturgemässe Formen. Von der germanischen Ornamentik der Völkerwanderungszeit findet man dahingegen mit Ausnahme der Funde auf den Gräber-

*) Ueber italienische Kunstwerke von 500 — 750 S. hauptsächlich Jules Labarte: Histoire des arts industriels; Schnaase a. a. O. und Crowe und Cavalcaselle: Geschichte der italienischen Malerei, sammt Abbildungen in den bekannten Werken von du Sommerard, Muratori, v. Quast, Gori, Bock, Frisi u. s. w.

feldern der Barbaren*) keine Spur. Die kirchliche Kunst in Italien machte keine Anleihe bei den Gothen und Longobarden, welche überhaupt wenige Denkmäler mit dem Gepräge ihres nationalen Stils hinterlassen haben. (S. S. 40.) Man darf hieraus folgern, dass die germanischen Völkerschaften in Italien ihren Geschmack alsbald der überlegenen Kunst in der neuen Heimath unterordneten. Ausserhalb der Grenzen Italiens hat diese ärmliche Kunstperiode wenige Spuren hinterlassen und den heidnischen Scandinaven konnte die kirchliche Kunst weder ihre Ideen noch ihre Arbeit zusenden.

In Frankreich war die künstlerische Strömung, welche aus der klassischen Welt sich den Weg in die karolingische Zeit bahnte, viel schwächer als südlich der Alpen, obgleich sie, Dank dem reicheren Material, leichter nachweisbar ist. Mit dem oben besprochenen germanischen Stil zugleich gewann sie Boden auf dem Gebiete der kirchlichen Kunst, die ihre Motive stets aus der klassischen Welt schöpfte und wurde endlich von der karolingischen Renaissance adoptirt. Und gleichwie wir, um Kenntniss der germanischen Ornamentik zu erlangen, den Blick auf die Gräber der Eroberer, auf ihre Waffen und ihren Schmuck richten müssen, so ist es die Ausschmückung der heiligen Bücher, der Kirchengeräthe und der Sarkophage, die uns die „merowingische“ oder „gallikanische“ Stilrichtung kennen lehrt.**) Die Ornamentik hat dasselbe allgemeine Gepräge wie die gleichzeitige germanische Kunst. Es ist eine Periode der Auflösung und des Verfalles. Die Ausführung der Decoration verräth weder Sorgfalt noch Geschicklichkeit, die Farben sind spärlich und matt; überall Unsicherheit und merkbares Tasten und man begnügt sich mit einförmiger Wiederholung derselben

---

*) Vgl. Schnaase: Geschichte der bildende Künste III. S. 512, 516, 563 (nach J. R. Rahn in Zahns Jahrb. f. Kunstwissenschaft 1868 S. 295.) Was dort S. 514 als germanisch aufgefasst ist, sind nur verderbte römische Motive. Nur ein einziges Detail im Gesimse an Theodorichs Mausoleum lässt sich in der früheren germanischen Ornamentik nachweisen: das Dreieck mit dem kleinen Kreise auf der Spitze, doch kann dies sehr wohl eine zufällige Uebereinstimmung sein.

**) In Betreff der illuminirten Manuscripte S. die oben citirten Werke von Astle, Bon und Thomson, Digby Wyatt und Auguste de Bastard: Peintures et ornements des Manuscrits etc.; — Silvestre et Champollion: Paléographie universelle, Paris 1839; — Etudes paléographiques et historiques sur des Papyrus du VI. siècle, Genève 1866; Paul Lacroix: Les arts au moyen âge, Paris 1869

Motive. In den Details findet man manches aus dem Stil der Völkerwanderungszeit wieder. Die Bandgeflechte und manche lineare Motive sind dieselben und häufig sind auch ornamentale Thierköpfe benutzt. In der kirchlichen Ornamentik finden die germanischen Thiermotive dahingegen keine Verwendung,*) sie hält sich ausschliesslich an Vogel- und Fischfiguren, deren Benutzung in der Decoration sehr bemerkenswerth und characteristisch ist. In zahlreichen gallikanischen Manuscripten kehren diese Thierbilder immer und immer wieder und zwar in ganz bestimmter, ausgeprägter Form, und zwar nur diese beiden Motive und mitten in einer Zeit wo die verzerrten und aufgelösten Thiergestalten germanischen Ursprunges in der Ornamentik des ganzen westlichen Europas die Hauptrolle spielen.**) Liegt nicht hierin wiederum ein Beweis, dass die germanische Thierornamentik nicht in der klassischen Kunst ihre Quelle hatte? Dahingegen ist es keinem Zweifel unterworfen, dass die Vogel- und Fischbilder des kirchlichen Kunststils derselben entsprangen. In der altchristlichen Kunst findet man sie stets in symbolischer Anwendung; später in einer Serie byzantinischer Manuscripte,***) wo sie ebenso gezeichnet und als Decoration benutzt sind wie im Westen. Diese altchristlichen Motive sind die einzigen decorativen Thierfiguren in der gallikanischen Kunst. Ein zweites Kennzeichen dieses Stils ist die Anwendung ornamentalen Laubwerkes: Acanthus-, Wein- und Epheublatt, dieselben klassischen Motive, die in der gleichzeitigen älteren byzantinischen Kunst Anwendung fanden, allein die Art und Weise der Zeichnung und Benutzung lassen über Zeit

---

Nouveau traité etc. II et III; — E. Fleury: Les manuscrits à miniatures, Laon 1863; — In Betreff der Architectur S. die Werke von J. Gailhabaud und Daniel Ramée und Caumont: Abécédaire ou rudiment d'archéologie 1862, II S. 14 Vgl. hiermit Lenoir: Architecture monastique. Die I. S. 229 angezogene Architecturfragmente können kaum der merowingischen Periode angehören; — E. Fleury: Antiquités et monuments etc., Paris 1877—78; — Cahier et Martin: Mélanges d'Archéologie etc. III. S. 189; Sarkophage im Musée Munic. in Paris, Vgl. Diron: Annales Archéologiques 14 S. 153. Für Decoration der Grabinschriften S. Le Blant: Inscriptions chrétiennes de la Gaule, Paris 1856.

*) Eine völlig vereinzelte Ausnahme bildet hiervon die Goldplatte im Cabinet des médailles in Paris, abgebildet von Labarte a. a. O. Pl. 31 Fig. 16.

**) S. Bibl. nat. Fonds latin No. 11641, 10910, 2706, 2110, 17655, 17654, 13028, 12239, 13347, 13348, 13349 u. s. w. aus dem 6. bis zum 8. Jahrhundert.

***) In Betreff Frankreichs S. Le Blant a. a. O.

und Oertlichkeit keine Zweifel aufkommen. Das Acanthusblatt ist fast immer zusammengefaltet und entstellt; das Weinblatt mit verlängerter Spitze und abgerundeten Seitenflügeln fast unkenntlich geworden und das Epheublatt in strenger Herzform erstarrt. Alle diese Blätter sind lose über die Fläche gestreut oder an Ecken und Spitzen einzeln angehängt, niemals zu einer zusammenhängenden Decoration benutzt, was mehr als alles andere beredtes Zeugniss giebt von der Ohnmacht jener Zeit. *)

Dies sind bis zum 8. Jahrhundert die Hauptmotive der kirchlichen Ornamentik. Sie kommen auf ihrem Gebiete ebenso häufig vor und in derselben bestimmten Anwendung wie die Thierornamente der Völkerwanderungszeit innerhalb ihrer Grenzen.

Dass beide Richtungen derselben Zeit und demselben Volke angehören, geht daraus hervor, dass die Bandmotive und gewisse lineare Muster dieselben sind, gleichwie Blattwerk, Vogel und Fisch**) bisweilen über das kirchliche Gebiet hinausgehen und unter den fremden Thiergestalten Aufnahme finden. Weiter gelangten die gallikanischen Motive nicht. Da der Stil enge begrenzt und ohne eigentlich künstlerisches Leben war, kann man nicht erwarten, dass er über sein Gebiet hinaus und gar in dem fernen scandinavischen Norden sich bemerkbar machte. Seine hauptsächliche Bedeutung bestand darin, dass er einen empfänglichen Boden für die karolingische Renaissance abgab, welche seine Motive in neuer Form aufnahm, während die germanischen Thierbilder für immer der Vergessenheit anheim fielen.

Die Wiedererstehung der Kunst nach den Verwüstungen der Völkerwanderungszeit ist eine ebenso auffallende wie merkwürdige Erscheinung in der Kunstwelt. Im Bund mit der Kirche brachte der grosse Kaiser die verschollene römische Kunst wieder zu Ehren, damit sie der neuen geistlichen und weltlichen Macht dienstbar werde, und gleichzeitig wandte der Geschmack der Zeit sich ab von dem germanischen Stil, um alles

---

*) Wenn J. Labarte a. a. O. III S. 81 sagt, die Blattmotive in der Decoration der Initialen seien der wirklichen Pflanzenwelt entnommen, seien nach der Natur copirt, so ist dies ein Missverstehen sowohl der überlieferten Denkmäler als der ganzen Zeitrichtung.

**) Z. B. zwei grosse Fibeln von Jouy-le-Comte (Museum zu St. Germain) mit herzförmigen Blättern und Fischen (s. S. 54).

was aus dem klassischen Alterthum übrig geblieben, voll und ganz wieder aufzunehmen. So wurde durch diese Bewegung ein neuer Stil geschaffen, dessen Grundzüge, auf nahen Beziehungen zur spätrömischen Kunst beruhend, sich im wesentlichen mehrere Jahrhunderte unverändert erhielten. Erst im 11. Jahrhundert wurde dieser Stil, den man den lateinischen, vorromanischen oder karolingischen genannt hat, von der romanischen Kunstrichtung abgelöst.

Die karolingsche Stilperiode (vom Ende des 8. bis Ende des 10. Jahrhunderts) zerfällt der Ornamentik nach in zwei Abschnitte: den älteren karolingischen Stil, dessen Abschluss etwa in die Mitte des 9. Jahrhunderts gesetzt werden kann, und den jüngeren karolingischen Stil, welcher das Ende des 9. und den grössten Theil des 10. Jahrhunderts umfasst. Wir haben denselben sonach während zweier Jahrhunderte in Betracht zu ziehen. Das erste, um 800, umfasst die Renaissance unter Karl dem Grossen und die Ueberreste der gallikanischen Kunst; in das zweite fällt die volle Ausbildung des Stils unter Karl dem Kahlen und der Verfall im Laufe des 10. Jahrhunderts. Das vorliegende Material ist nicht reichhaltig. Wir finden es hauptsächlich in den illuminirten Büchern; an Metallarbeiten, Schnitzwerk und architectonischem Schmuck ist wenig erhalten*). Um so wichtiger ist es, dass wir aus nordischen Alterthümerfunden eine nicht geringe Anzahl kleiner Metallarbeiten im karolingischen Stil besitzen.

---

*) In den Ländern nördlich der Alpen existiren ausser den Illuminationen der Handschriften wenige bedeutendere Kunstwerke aus der karolingischen Zeit. Sie sind beschrieben in den oben citirten Werken von J. Labarte und J. Schnaase, wo auch auf die Literatur hingewiesen ist. Italien besitzt deren mehr und ausserdem liegen in den Museen nicht wenig Waffen, Schmuck und verschiedenes Kleingeräth zerstreut, Dinge, die ohne Zweifel der karolingischen Zeit angehören, bisher aber theils als römisch oder vorkarolingisch, theils als romanisch gegolten haben, und da es meistens isolirte Fundstücke sind, ist die Zeitbestimmung ausserordentlich schwer und fast ausschliesslich von Stil und Technik abhängig. Die gründlichen Arbeiten Franz Bocks ersparen uns den Nachweis, wie vieles mit Unrecht der Zeit unter Karl dem Grossen und dessen nächsten Nachfolgern zugeschrieben worden ist. Selbst „das Schwert Karls des Grossen" im Louvre (Barbet de Jouy: Les Gemmes et joyaux de la couronne, Paris 1865 Pl. 3) trägt seinen Namen nicht mit Recht: die geflügelten Drachen an der Parirstange zeigen, dass das Schwert nicht älter als aus dem Jahre 1000 sein kann. Eine umfassende Kenntniss der Ornamentik dieser Periode lässt sich nur aus den illuminirten Mss. gewinnen.

In der Betrachtung der Ornamentik der älteren Periode gehen wir von solchen Arbeiten aus, die mit der neuen Kunstrichtung in engstem Zusammenhange stehen, hauptsächlich von den Manuscripten, die sich an Karl den Grossen anlehnen und von seinen Künstlern ausgeführt sind. Es sind tüchtige, sorgfältige Arbeiten, ebenso erstaunlich durch das Gepräge von Grösse und Ernst, als durch eine vollständige Wiederaufnahme der klassischen Motive, die seit ungefähr 300 Jahren hingesiecht hatten **).

Die hervorragendste Rolle spielen nun in der Ornamentik antike Blattmotive. Am häufigsten wird das geschlossene Acanthusblatt benutzt, von dem im gallikanischen Stil nur ein ärmlicher Rest sich erhalten hatte, und das wir später in der ausgebildeten byzantinischen Kunst wieder finden werden. Daneben kommt das entfaltete Acanthusblatt vor, bald in Reihen geordnet, bald hinter einander in einem dichten Kranz, gerade so wie in der späteren römischen und in der älteren byzantinischen Kunst. In gleicher Weise werden antike Weinlaub- und Epheumotive benutzt, bisweilen sogar mit klassischer Leichtigkeit und Anmuth behandelt, aber ohne Festhalten an den natürlichen Formen des Laubwerkes.

Von Linien- und Bandornamenten haben wir eine reiche Serie: dasselbe Treppenornament wie im byzantinischen Stil; ausser Mäandermotiven, breite gefaltete Bänder, Halbmond- und Würfelmuster und andere Mosaikzeichnungen — eine Fülle klassischer Motive.

Mit Bezug hierauf sind zu vergleichen die citirten Werke von Auguste de Bastard, Westwood, Bond and Thompson, Digby Wyatt, Humphreys, Silvestre et Champollion, sammt Leopold de l'Isle: Le cabinet des manuscrits de la bibliothèque impériale, Paris 1868; — J. Rud. Rahn: Das Psalterium aureum von St. Gallen, St. Gallen 1878; — Denkmäler der k. k. Akademie der Wissensch. philos. hist. Classe, Wien 1864; — Ferdinand Denis: Histoire de l'ornementation des manuscrits, Paris 1857; — Horace de Viel-Castel: Statuts de l'ordre du St. Esprit etc., Paris 1853; — L. Curmer: L'imitation de Jésus Christ, Paris 1856; — du Sommerard: Les arts au moyen âge; — Ch. Louandre: Les arts somptuaires, Paris 1858; — H. Shaw: Dresses and decorations of the middle ages, London 1858; — Edouard Fleury: Les manuscrits à miniatures etc., Laon 1863; — Willemin: Monuments français.

**) Bibl. Nat. Nouv. acqu. latin No. 1203; — Bibl. de l'Arsénal No. 599; — Bibl. Nat. fonds latin No. 8850 und 9387; — Karls des Grossen Evangeliar in Trier. Vgl. ferner die oben citirten Schriften.

Die häufig vorkommenden Thierfiguren haben theils eine symbolische oder allegorische Bedeutung (z. B. das Lamm und die Thiere um den Born des Lebens) theils entstammen sie der älteren christlichen Decoration, z. B. Hahn, Pfau, etc. über den Bögen um den Kanon; seltener trifft man z. B. den Adler mit einem Hasen in der Klaue und andere ähnliche Motive. Alle diese Thierbilder sind jedoch niemals mit rein ornamentalen Elementen vereinigt, niemals stilisirt. Es sind natürliche allbekannte Thiergestalten, wie sie in der byzantinischen und spätrömischen Kunst vorkommen.

Die ältere karolingische Ornamentik hat demnach eine ganze Reihe antiker Motive aufgenommen; für einige finden sich Parallelen in der älteren byzantinischen Kunst, die uns in kirchlichen Bauten Italiens entgegen tritt, für andere in gleichzeitigen byzantinischen Manuscripten. Die übrigen Motive sind sicher der spät-römischen Kunst und deren Tradition in nach-römischer Zeit entlehnt. In dem freien Laubwerk offenbart sich oft künstlerisches Empfinden und die Thierfiguren sind mit einer Frische und Naturtreue behandelt, die es rechtfertigen von einer Auferstehung der Kunst des Alterthums zu reden. Dahingegen sind die antiken Ornamente, namentlich die complicirteren, steif und schematisch behandelt und bisweilen in oberflächlicher, völlig missverstandener Form wiedergegeben.

Die karolingische Ornamentik entnahm ihre Motive indessen nicht ausschliesslich der klassischen Welt, einen nicht minder bedeutenden Factor bilden in derselben die dem merkwürdigen irischen Stil entlehnten ornamentalen Elemente. Irischen Motiven begegnen wir auf dem Continent in illuminirten Handschriften vom 8. Jahrhundert ab*); es sind dies theils characteristische Bandverschlingungen und die ebenso bezeichnenden Puncte um die Initialen, theils die irischen Diagonal- und und T-Muster und die eigenthümlich gebildeten irischen Thierköpfe.

Diese Annahme irischer Elemente wurde begreiflicherweise nicht allein dadurch veranlasst, dass Karl der Grosse irische und angelsächsische Schreiber an seine Schulen berief; sie darf eher als Folge der durch Jahrhunderte fortgesetzten Missionsreisen irischer Geistlicher und

*) Bibl. Nat. fonds latin No. 18315, 12598, 12048 können als Beispiele von Handschriften genannt werden, die im merovingisch-irischen Stil ausgeschmückt sind, ohne Einfluss der karolingischen Renaissance.

ihres Aufenthaltes in den Klöstern des Continents betrachtet werden, und zugleich als Beweis für die grosse künstlerische Bedeutung des irischen Stils in der ganzen karolingischen Periode. In dieser Hinsicht ist es bezeichnend, dass das irische Element am stärksten gegen Ende des 9. Jahrhunderts hervortritt; in der älteren karolingischen Zeit fanden die schwierigen Linienornamente ebenso wenig Nachbildung wie das irische Thiergewimmel. Die ornamentalen Thierköpfe kommen selten vor, gleichsam nur zufällig und alsdann nicht in ihrer ursprünglichen Gestalt, sondern im klassischen Geschmack verändert und verschmolzen mit antiken Löwen- und Adlerköpfen. Diese Vereinigung klassischer und irischer Elemente ist überhaupt für die ältere karolingische Kunst characteristisch; Bandgeflechte sind mit Blattwerk gemischt, irische und klassische Motive neben einander gestellt. Die irischen Ornamente wurden sonach nicht direct copiert, sondern selbstständig verarbeitet. Nur einzelne Elemente wurden, mit bewusster Auswahl, in den neuen Stil aufgenommen, wo sie freilich mit weniger Sorgfalt und Zierlichkeit behandelt wurden als in ihrer ursprünglichen Heimath, aber wo andererseits ihre primitive Steifheit einer gewissen künstlerischen Freiheit und Phantasie weichen musste.

Die Grundzüge des unter Karl d. G. geschaffenen neuen Ornamentstils sind also irisch und klassisch; die frühere germanische Ornamentik war so völlig aufgegeben, dass es schwer hält hier oder dort einzelne Reminiscenzen aufzufinden. Es ist von Wichtigkeit dies im Auge zu behalten. Hätte die karolingische Renaissance nicht mit dem ganzen Kunstgeschmack der Zeit völlig gebrochen, wäre sie nicht ausschliesslich aus fremdem Stoff geschaffen, da wäre es schwer zu verstehen, dass die Thierornamentik der Völkerwanderungszeit verschwand ohne eine Spur in der nachfolgenden Zeit zu hinterlassen. Es wird zwar allgemein angenommen, dass die Thierfiguren des Mittelalters, namentlich die Drachen, ihren Ursprung aus dem Stil der Völkerwanderungszeit herleiten, aber das ist unhaltbar. Die karolingische Ornamentik kennt ebensowenig die Thierformen der früheren Stilrichtung als die späteren geflügelten Drachen, und einen Zusammenhang zwischen der germanischen Ornamentik und den romanischen Thierfiguren nachzuweisen, wäre unmöglich. Löwe, Greif, Chimäre u. s. w. wurden aus der klassischen Welt, erst in der karolingischen Periode wieder in die Kunst eingeführt uud erst zu Anfang des 11. Jahrhunderts ward diese antike Thiergruppe um eine neue



Schöpfung vermehrt: den geflügelten Drachen, der bis dahin in der Kunstwelt völlig unbekannt gewesen war *).

Dass die Ornamentik der Völkerwanderungszeit, die Jahrhunderte lang der ganze Schatz eines Volkes gewesen war, einer neuen Stilrichtung so vollständig das Feld räumte, ist weniger erstaunlich, wenn man bedenkt, dass diese sich auf die frühere kirchliche Kunst stützen konnte, in welcher die römische Tradition sich bewahrt hatte; der gallikanische Stil, welcher der Renaissance den Weg gebahnt, wich dahingegen nur langsam vor ihr zurück. In dem Kreise des königlichen Beschützers der Kunst gelangte der ältere karolingische Stil zur Ausbildung; von dort breiteten sich die aus der irischen und klassischen Welt geschöpften Motive langsam aus, indem sie von dem gallikanischen Stil aufgenommen und mit demselben vermischt wurden. Die zahlreichen Serien merowingisch-karolingischer Handschriften, die das Gepräge dieses Gemisches von alt und neu tragen, sind deshalb für diese Periode nicht minder bezeichnend als die rein karolingischen Arbeiten. Schon der erste Blick auf die Behandlung und Farbe zeigt, dass es Werke einer Uebergangszeit sind, die ihren Schöpfungen niemals sichere, ausgeprägte Formen verleiht.**) Da giebt es Manuscripte mit goldenen und silbernen Verzierungen auf purpurfarbigem Grunde und schlecht ausgeführte Illuminationen, zu welchen nur eine oder mehrere der alten Farben benutzt sind: blaugrün, brandgelb oder schmutziggelb. Da sehen wir die kleinen merowingischen Initialen neben den nachgeahmten irischen Riesenbuchstaben und den laubverzierten karolingischen Initialen. Das alte zusammengefaltete Acanthusblatt ist zu einer fast unkenntlichen Blattform

---

*) Die geflügelten Schlangenbilder in den Kunstschöpfungen des klassischen Alterthums und die seltener vorkommenden geflügelten Meerungeheure mit Vorderbeinen und langem Schwanz, sind von den Drachen des Mittelalters verschieden und jedenfalls lässt sich kein Zusammenhang zwischen diesen Darstellungen nachweisen. Das älteste mir bekannte Beispiel von Drachen im Stil des Mittelalters würde der Weihwasserkessel von St. Ambrogio in Mailand sein, wenn derselbe wirklich mit Recht ins Ende des 10. Jahrhunderts gestellt wird und nicht etwa aus dem 11. Jahrh. stammt. Es ist überhaupt ungewiss, ob die Henkelpartie, an welcher die Drachen vorkommen, ursprünglich ist; sie bedeckt nämlich einen Theil der Inschrift. (S. z. B. Didron: Annales archéologiques 16 u. 17.)

**) Z. B. Bibl. nat. fonds latin Nr. 9386, 9451, 9765, 11504—5, 11631, 11959, 12444; — Bond and Thompson a. a. O. Pl. 45; — Ed. Fleury a. a. O. Pl. 1—3.

ausgeartet und das ältere herzförmige Blatt ist dergestalt in seinen Bestandtheilen aufgelöst, dass jede Blattseite einen Schnörkel bildet, der Stengel lose für sich steht und die Blattspitze gar nicht mit den übrigen Theilen zusammenhängt, wenn sie nicht ganz fehlt. Zwischen dem älteren aufgelösten Blattwerk erscheinen alsdann die älteren karolingischen Blattformen und sogar Entwickelungen, die der Zeit Karls des Kahlen angehören. Die merowingischen Thiermotive sind noch da, aber der Fisch hat seine ursprüngliche Gestalt verloren, der Vogelkopf hat Ohren bekommen und daneben sieht man oft roh gezeichnete Thierköpfe entweder von rein irischer Form oder in der karolingischen Umbildung. Die irischen Contour-Tupfen und Bandgeflechte sind allgemein und mitunter begegnen uns auch Nachbildungen vollständiger irischer Thierfiguren. Diese Manuscripte zeigen uns die Kehrseite der karolingischen Renaissance: die Vernichtung des alten Stils, die Aufnahme fremder Elemente ohne das nöthige Verständniss derselben, das Gemisch von Motiven aus allen Richtungen.

Beide Stilarten, der reine karolingische Stil und der gallikanisch-karolingische Mischstil, sind für die ältere karolingische Periode gleich charakteristisch. Der erstgenannten Stilrichtung können wir mit Sicherheit die Mitte des 9. Jahrhunderts als äusserste Grenze setzen; der Abschluss der zweiten fällt nicht viel später, in dem die Ornamentik sich um die Zeit in wesentlich neuer Art entfaltet. Wir werden alsbald hierauf zurückkommen, doch müssen wir erst den Spuren des älteren karolingischen Stils ausserhalb der Ländergebiete Karls d. Gr. nachforschen.

Von der Kunstrichtung auf angelsächsischem Gebiet im Laufe der ersten Jahrhunderte nach der allgemeinen Annahme des Christenthums und dem damit erfolgenden Aufhören der Sitte die Gräber mit Beigaben auszustatten, können wir uns nur eine unklare Vorstellung machen. Wir dürfen vermuthen, dass der germanische Stil sich noch einige Zeit nach der Einführung des Christenthums behauptete, aber Beweise liegen nicht vor, da wir keinen Gegenstand mit der älteren angelsächsischen Ornamentik kennen, der mit Sicherheit der christlichen Zeit zugeschrieben werden kann. Wahrscheinlich ist der frühere Geschmack nach und nach vor den Einflüssen vom Continent und mehr noch aus Irland, die dem künstlerischen Schaffen der nächsten Jahrhunderte ihr Gepräge verleihen sollten, zurückgewichen. Im neunten Jahrhundert hatten die Angelsachsen ihre alte Ornamentik völlig aufgegeben und statt dessen

theils irische theils karolingische Motive angenommen die zu einem eigenen Mischstil verarbeitet wurden, der jetzt nur in einigen illuminirten Manuscripten vorliegt. *) Diese Bücher, die auf Grund der Schrift als angelsächsisch erkannt sind, können keiner späteren Zeit angehören, weil, wie wir weiter unten sehen werden, mit dem 10. Jahrh. eine neue Stilrichtung eintrat, die sich ausschliesslich auf die karolingische stützt, und weiter zurück können sie auch nicht gesetzt werden, indem ihre karolingischen Motive nicht viel älter sein können als von 800. **) Und selbst wenn diese Manuscripte in etwas abweichender Manier illuminirt sind, tragen sie doch alle das Gepräge einer characteristischen Mischung irischer und karolingischer Züge, in welchen die selben Formen wie in ihrer ursprünglichen Heimath fast unverändert beibehalten sind.

Wenden wir uns nun nach dieser allerdings knappen Kenntnissnahme von der angelsächsischen Kunst im Laufe des 9. Jahrhunderts der oben gestellten Frage bezüglich der besonderen Quellen der im Norden auftretenden irischen Motive wieder zu, da lässt sich allerdings nicht leugnen, dass dieselben auf angelsächsischem Boden gesucht werden dürfen, doch muss zugleich daran erinnert werden, dass dies nur für das 9. Jahrh. gilt und dass keine besonderen archäologischen Gründe für die

---

*) Royal Ms. I. E. VI. Brit Mus. (Die Miniature Zeichnung Fol. 30 b. ist eine Zugabe aus der Zeit um das Jahr 1000, Vgl. Westwood: Facsimiles etc.); — Codex aureus in Stockholm; — Cotton Mss. Vespasian A. 1 und Tiberius C 2; — S. Westwood: Facsimiles etc. über das Ms. L. 1 E. 10 in der Universitätsbibliothek in Cambridge. Im Brit. Mus. liegen ausserdem einige illuminirte Bücher, welche im ganzen das Gepräge der karolingischen Kunst aus dem Ende des 9. Jahrhunderts tragen, aber von denen sich bei genauer Betrachtung sicher herausstellen würde, dass sie in England ausgeführt sind.

**) Des ungeachtet werden diese Handschriften gewöhnlich für ein oder zwei Jahre älter erklärt. Die einzige Zeitbestimmung ist, dass der codex aureus in Stockholm älter ist als aus dem Jahre 871 (Vgl. Belsheim); aber die karolingischen Motive gestatten nicht das Buch über 800 zurückzuführen. Wäre „Aethelwads Gebetbuch" in der Universitätsbibliothek in Cambridge (S. Westwood: Facsimiles etc.) wirklich dem 738 oder 740 gestorbenen Bischof Aethelwad von Lindisfarne zuzuschreiben, da läge ein unzweifelhafter Beweis vor, dass es schon vor Karl d. Gr. einen karolingischen Kunststil gab; aber die Beziehung auf diesen Bischof ist nicht sicher begründet. Demselben Bischof, der nach Westwood das Buch von Lindisfarne in rein irischem Stil illuminirte, ein Ms. mit irisch-karolingischen Ornamenten und 4 Miniaturen in rein karolingischem Stil zuzusprechen, ist vom

Annahme eines angelsächsischen Ursprunges der nordisch-irischen Motive vorliegen; im Gegentheil lässt sich eine ähnliche Mischung mit karolingischen Elementen, wie sie in den eben besprochenen Manuscripten vorliegt, in der nordischen Ornamentik nicht nachweisen.

Gleich der angelsächsischen Stilgruppe muss auch der Northumberlandsche Stil seine ersten Pflanzenmotive aus der älteren karolingischen Kunst geschöpft haben. Es wird gemeiniglich angenommen, dass diese Motive sich in England durch eine Tradition aus der römischen Zeit erhalten haben, oder dass sie im 7. Jahrh. durch Geistliche aus Italien oder Frankreich mitgebracht seien. Das Northumberlandsche Blattwerk ist jedoch nicht römisch, und ebensowenig lassen sich Beispiele einer ähnlichen Blattornamentik aus Italien oder Frankreich vor der karolingischen Renaissance nachweisen. Das freie antike Laubwerk wurde in der eigenthümlich nuancirten Form, in der es auf den northumberländschen Steinkreuzen vorkommt, erst unter Karl d. Gr. wieder in die Kunst eingeführt und sonach können die ältesten dieser mit Laubwerk geschmückten Kreuze nicht über das 9. Jahrh. zurückreichen. Dieselbe Zeitgrenze muss auch für die mit demselben Laubwerk verzierten irischen Monumente als die älteste gesetzt werden, weil auch dieses keiner anderen Quelle als der karolingischen Kunst entsprungen sein kann. *) Hieraus erfolgt jedoch keineswegs, dass alle Steinkreuze

---

archäologischen Gesichtspunct kaum möglich. Westwood hat hier wie bei den anderen Ms. ohne Rücksicht auf die Zeitbestimmung seine Schlüsse nur aus der Uebereinstimmung mit dem karolingischen Stil gezogen, den er übrigens sehr richtig beobachtet und nachgewiesen hat. Dieses Cambridge-Ms. hat ohne Zweifel einem Bischof Aethelwad gehört; aber nach einer gef. Mittheilung von Johannes Steenstrup existirten im Laufe des 9. Jahrh. mehrere Bischöfe dieses Namens. Mr. Bradshaw „the lynxeyed librarian" in Cambridge hat die Güte gehabt auf meine Anfrage mir brieflich mitzutheilen, dass die Beziehung dieses Ms. zum Bischof von Lindisfarne sich auf nichts anderes stützt als auf den Namen. Auch ist Mr. Bradshaw „seit lange zu der Einsicht gekommen, dass die Handschrift nicht älter sein kann als aus dem 9. Jahrhundert."

*) Vgl. das Blattwerk in dem Buche von Kells mit Bibl. Nat. nouv. acqu. latin Nr. 1203 S. 46 und Bibl. de l'Arsénal No. 599 S. 134. Die Steinkreuze von Clonmacnoise und Monasterboice, beide aus dem Anfange des 10. Jahrh. sind die einzigen datirten irischen Arbeiten, die mit dem älteren karolingischen Laubwerk geschmückt sind. Auf den später datirten Arbeiten kommt nur das irisch-romanische Blattwerk vor.

auf den britischen Inseln dem 9. Jahrh. angehören; im Gegentheil können manche Kreuze, die kein Blattwerk, sondern nur Bandgeschlinge und lineare Motive zeigen, aus älterer Zeit herrühren, während andere, die ein reiches mit Thierfiguren gemischtes Laubwerk tragen, einer späteren Zeit zugeschrieben werden müssen, indem diese Ornamentik ohne Zweifel mit den entsprechenden Thier- und Pflanzenmotiven im Stil des 10. und 11. Jahrhunderts auf dem Festlande zusammengestellt werden darf. *) Wo Drachen erscheinen, stammt das Denkmal sicher aus der Zeit nach dem Jahre 1000 und es liegen keine Gründe vor mit den Northumberlandschen Drachenbildern von der gewöhnlichen Form des Mittelalters eine Ausnahme von dieser Zeitbestimmung zu machen, die anderweitig für dieses Motiv zutreffend ist. Alle diese chronologischen Bestimmungen stützen sich indessen ausschliesslich auf archäologische Vergleiche, die wegen des lückenhaften Materials noch unsicher sein mögen; von kleineren ornamentirten Gegenständen ist wenig bekannt,**) und in Scandinavien ist bis jetzt nur ein einziges Stück gefunden,

---

*) Vgl. Westwood im Archaeolog. journal 10 S. 282. Diese Ornamentik wird gewöhnlich für viel älter gehalten, was indessen nicht durch das rein archäologische Material gestützt wird. So weit bekannt, existirt nur eine Inschrift, die scheinbar eine Zeitbestimmung gewährt. Professor G. Stephens, und vor ihm schon Mr. Maughan und Mr. Haigh (Stephens: Old-northern runic monuments) haben auf dem Bewcastle-Kreuz den Namen König Alcfrith gefunden, Sohn des Oswi, sowie die Namen anderer Personen aus dem 7. Jahrhundert. Meine Zweifel bezüglich der Sicherheit dieser Deutung sind durch Professor Bugge, bestärkt worden, welcher die Güte hatte in einem ausführlichen Schreiben zu begründen, dass ein Vergleich zwischen verschiedenen Copien der Inschrift auf dem Bewcastle-Kreuze zeigt, „dass Lesung und Deutung derselben nicht ganz zuverlässig sind." — Sprachliche Gründe sind es auch wesentlich, die Prof. Stephens (a. a. O.) bestimmen das Ruthwell-Kreuz in das 7. Jahrh. zu setzen; auf den Namen Cadmon (nach Lesung des Verf.) kann man keine sichere Zeitbestimmung des ganzen Denkmals begründen wollen.

**) Dazu gehören: eine ausserordentlich hübsch verzierte Schale von vergoldetem Silber im Museum of the philos. society, der Reliquienschrein im Braunschweiger Museum, der von Westwood ins 9. Jahrhundert gesetzt wird (Facsimiles etc. Pl. 53), während G. Stephens ihn für bedeutend älter hält („On an ancient runic casket" im Journal of the Kilkenny archaeol. society und in Old-northern runic monuments).

welches dem Northumberlandschen Stil des 11. Jahrh. zuzurechnen ist. (Figur 67.)

Der ältere karolingische Stil, dessen Einfluss sich bis nach Northumberland und Irland erstreckte, hat sicher auch in den nordischen Funden einzelne Spuren hinterlassen. Wir kennen aus dem südlichen Scandinavien eine Anzahl massiver Silberschmucksachen, die so sehr von allen bekannten nordischen Typen abweichen, dass wir sie als fremdes Gut betrachten müssen; und, da andrerseits ihre reine Ornamentik vollständig mit dem älteren karolingischen Stil übereinstimmt, so darf man annehmen, dass sie um 800 oder in der ersten Hälfte des 9. Jahrh. auf dem Gebiete der karolingischen Kunst angefertigt sind. (z. B. Fig. 68.) Einer anderen Zeit und einem anderen Stil lassen sie sich nicht wohl zu weisen; ein sicherer Beweis für diesen Ursprung lässt sich indess nicht bringen, so lange nicht im Auslande mehr derartiges metallenes Kleingeräth aus der karolingischen Zeit zu Tage gefördert ist.*)

Fig. 67. Drontheim. Museum No. 1673—48.



Bruchstück einer silbernen Platte 1/1.

Fig. 68. Kopenh. Mus. No. 8419.



Silberne Gürtelspange 1/1.

*) Worsaae: Nord Olds. Fig. 392; — Kopenh. Mus. No. C. 3218; — Montelius: Antiquités suéd. Fig. 427. 433; Stockh. Mus. No. 1032.

Mit Ausnahme dieser einzelnen Fundstücke hat die ältere karolingische Stilperiode für Scandinavien keine Bedeutung; aber trotzdem war es nothwendig diese frühe Renaissance in Erörterung zu ziehen, weil sie dem barbarischen Abschnitt des Mittelalters die Grenze zieht und den Schlüssel zum Verständniss der Ornamentik der folgenden Jahrhunderte in unsere Hände legt.

Aus den zahlreichen prächtig ausgestatteten Handschriften aus der Mitte und gegen das Ende des 9. Jahrhunderts geht hervor,*) dass die Ornamentik eine so wesentliche Veränderung erlitten hatte, dass man von einem eigenen jüngeren karolingischen Stil reden darf, der den ganzen Höhepunct dieser Kunstperiode ihre letzte Entwicklung und ihren Verfall im 10. Jahrh. umfasst.**) Diese Stilrichtung beruht auf einer weiteren Entwicklung der älteren. Die Initialen wachsen zu einer Höhe von 36 cm., die Miniaturen werden zahlreicher, die Farben lebhafter, die früheren Motive werden mit mehr Sicherheit und Bewusstsein, mit einer Routine und Tüchtigkeit behandelt, welcher der ganzen Ornamentik ein neues Gepräge verleiht. Aus dem älteren Blattwerk sind neue Formen erwachsen; ein Blatt reiht sich unmittelbar an das andere, Spitzen und Zipfel laufen in neue Blätter aus, die alten Motive werden so willkürlich zusammengesetzt und durch Einkerbungen, Verkürzungen und Verlängerungen so umgewandelt, dass man alsbald dazu kommt die älteren Formen ganz aufzugeben und ein vollständig neu stilisirtes Laubwerk zu schaffen. Die einzelnen Blätter werden sorgfältiger und lebhafter behandelt; die dürren schematischen Formen werden mit Rippen und Falten ausgefüllt, die Ränder kräuseln sich, das Blatt wird gross und üppig.***) Hier und dort sieht man Blätter mit umgebogenen Ecken

---

*) Bibl. Nat. Fonds latin No. 1152, 1. 2. 323, 9428, 266, 9383, 9388, — Brit. Mus. Harley Mss. No. 7551 und 2788. Cotton Ms. Tiberius A. 2, Additional Ms. No. 10546; S. ferner die bereits citirten Werke und weiter unten S. 138 Note.**)

**) Z. B. Bibl. Nat. fonds latin No. 5, 6 und 269; — Bibl. de l'Arsénal No. 592 und das Missale von Worms.

***) In diese Zeit muss der untere Theil des sogen. Dagobert Stuhles gesetzt werden. Lenormant hat nachzuweisen gesucht, dass der ältere Theil des Sessels von St. Eloi für Dagobert gemacht sei (Cahier et Martin: Mélanges d'archéologie etc. I.); allein seine einzige Stütze ist eine Tradition, welche zu Sugers Zeit diese Arbeit mit St. Eloi und Dagobert in Verbindung brachte. Eine Tra-

oder Stil und Spitze sind durch eine Bogenlinie mit einander verbunden. Diese Züge sehen wir später in dem romanischen Laubwerk eine grosse Rolle spielen.

Hinsichtlich des klassischen und irischen beobachtet man merkbare Fortschritte. Eine ganze Reihe antiker Thiergestalten: Greif, Chimäre, Löwe, Elephant, Meerungeheure und die Bilder des Thierkreises halten ihren Einzug in die Manuscripte; alle naturgemäss und in klassischer Methode gezeichnet; von den Drachen des Mittelalters aber trifft man keine Spur. Aus dem irischen holt man ganze Thierbilder und schwierige lineare Motive: „Spiral- und Trompeten-Muster" ja bisweilen beruht die ganze Decoration auf irischen Elementen, während Farbe und Behandlung vollständig karolingisch sind *). Freilich sind diese Ornamente in den verschiedenen Schulen in ganz verschiedener Weise benutzt; einige Arbeiten sind so zu sagen irisch, andere neigen mehr nach der klassischen Richtung**). Neben einer wirklich künstlerischen Behandlung und bewundernswerthen Sorgfalt trifft man oft eine mässige geistlose Ausführung; überall aber treten die Grundzüge der Periode uns entgegen: kräftige, grossartige Behandlung und die klassisch-irische Motiveverbindung. Als Grenze dieser Stilrichtung lässt sich das Ende des 10. Jahrhunderts feststellen, alsdann beginnt der byzantinische Einfluss, welcher zur Ausbildung des romanischen Stils mit seinen neuen Thierformen und Blattmotiven beiträgt. (Labarte und Schnaase).

---

dition, die sich durch fünf Jahrhunderte erhalten, hat keinen grossen Werth, wenn sie mit dem Stil in bestimmtem Widerspruch steht; dass das Blattwerk dem jüngeren karolingischen Stil angehört und in der merowingischen Ornamentik kein Seitenstück hat, darf indessen als sicher gelten. Aus Miniaturen ersieht man, dass Stühle dieser Form in karolingischer Zeit im Gebrauch waren (s. z. B. Bond and Thompson a. a. O. Pl. 93 und Auguste de Bastard a. a. O. 2 Pl. 13—15.

*) Wenn J. Labarte a. a. O. 3 S. 101 die irischen Elemente dieser Periode als einen Rest des im 7. und 8. Jahrhundert allein herrschenden Geschmackes bezeichnet, so beruht dies wohl auf einer Verwechslung irischer und merowingischer Stilmotive. Vor dem 8. Jahrhundert sind die irischen Elemente auf dem Festlande kaum aufgenommen worden, während der jüngeren karolingischen Zeit aber treten sie bei fortschreitender besserer Ausführung mehr und mehr in den Vordergrund.

**) Z. B. Bibl. Nat. fonds latin No. 257, 8849, 11956, 12051 — No. 261, 9385, 11514; — Bibl. de l'Arsénal No. 1171.

Wie wir oben gezeigt, übte schon der ältere karolingische Stil einen nicht geringen Einfluss auf die Länder nördlich des Canals; vom 10. Jahrhundert ab wurde die angelsächsische Kunst vollkommen abhängig von der Stilentwicklung auf dem Continent d. h. so weit sich aus der Ornamentik in den illuminirten Manuscripten urtheilen lässt (Westwood, Humphreys, Digby Wyatt, Unger); von Metallarbeiten ist nur wenig bewahrt. Die illuminirten Bücher aus der ersten Hälfte des 10. Jahrhunderts schliessen sich den gleichzeitigen im jüngeren karolingischen Stil so eng an, dass ihr angelsächsischer Ursprung in Zweifel gezogen ist *). In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts entwickelte sich dahingegen auf der Grundlage karolingischer Elemente eine ganz eigenartige Ornamentik mit Blatt- und Thiermotiven, die sich wesentlich unverändert bis in die letzte Hälfte des 11. Jahrhunderts behauptete. Das reiche prächtige Blattwerk dieser jüngeren angelsächsischen Ornamentik, das in einer ganzen Reihe zum Theil datirter Handschriften mannigfach zu Tage tritt **), ist von dem klassischen Acanthusblatt in karolingischer Auffassung abgeleitet, aber unter angelsächsischer Behandlung stark verändert und entstellt: die Blätter sind langgestreckt und verschlungen, die Einkerbungen verwischt und die Enden in eigenthümlicher Weise umgebogen und aufgerollt.

In diesem Laubwerk sind Vögel und Löwen angebracht und, wenn man sich an die datirten Manuscripte halten will, erst vom Anfang des 11. Jahrhunderts an, auch die später so häufig vorkommenden geflügelten Drachen, die mit dem Blattwerk völlig verwachsen sind. (Vgl. S. 84 Anm. *). Die früheren irischen Motive sind freilich nicht ganz verschwunden, aber sie kommen überaus selten vor und nur in Verbindung mit den neuen Blattmotiven ***).

---

*) Cotton Mss. Otho B. 9 und Galba A. 18.

**) S. namentlich Westwood: Facsimiles etc.

***) Hier und dort begegnet man einigen Bandgeflechten und Diagonalmustern irischen Ursprunges und die geflügelten Drachen haben inzwischen den Nackenschopf des irischen Thieres geerbt; im ganzen aber findet man in dem jüngeren angelsächsischen Stil nur wenige irische Ueberreste. In dem berühmten Manuscript von Aelcfrics angelsächsischem Heptateuch) Bibl. Cott. Claudius B. IV) finden sich S. 14—15 drei Darstellungen der Arche Noahs. Vorder- und Hintersteven tragen Thierköpfe, deren Vorderpartie mit herabhängenden Enden ausgestattet

Mit den Ergebnissen dieser Betrachtungen des jüngeren karolingischen Stils auf dem Festlande und in seiner angelsächsischen Form, wenden wir uns nun zu den nordischen Funden, wo wir Spuren dieser Stilrichtung zu finden erwarten dürfen *). Den jüngeren angelsächsischen Stil erkennt man leicht in den Blattmotiven auf dem grossen Jellinge-Stein **); denselben Stil finden wir in den Blätterranken auf einem der

---

ist; zwei dieser Köpfe haben auch das vom Nacken sich herabschlängelnde Band und sind mit Schlangen umwickelt. Das sind irische Motive, welche die grösste Aehnlichkeit mit Darstellungen auf schwedischen Runensteinen haben; der Unterschied liegt nur darin, dass hier an allen Enden angelsächsisches Laubwerk angebracht ist. — Die Oxforder Handschrift der sogenannten Pseudo Caedmons Paraphrase zur Bibel (Junius No. 11, vgl. Archaeologia, London 24) ist reich ausgestattet mit Blattwerk und den gewöhnlichen angelsächsischen Thiermotiven, wie sie um das Jahr 1000 üblich waren. Aber S. 225 ist ein decoratives Band mit irischen Blättern und Flechtwerk eingeschoben und auf dem letzten unbeschriebenen Blatte sieht man eine kühne Skizze zweier ovaler Armringe, die mit jüngerem irischen Blattwerk, der oft erwähnten Verbindungsschlinge und grossen Thierköpfen in irischem Stil verziert sind. Diese ausserordentlich sicher und hübsch ausgeführten Zeichnungen haben auch als Werkzeichnungen aus so fern liegender Zeit ein besonderes Interesse. — In einem angelsächsischen Psalterium (Arundel No. 90) befindet sich S. 85a ein Initial D ausgefüllt mit Laubwerk, dessen Zweige durch die irische Schlinge verbunden werden und dasselbe Motiv kommt in einem anderen lateinisch-angelsächsischen Psalterium vor (Bibl. Cotton Tiberius C. VI), wo es 2 Drachen verbindet, die ein Initial O bilden. — Der Thierkopf an dem sogenannten King Alfreds jewel (z. B. Journal of the archaeological Institution 2 und 4) ist wie die irischen Köpfe mit den herabhängenden Zipfeln ausgestattet. — Die in Georgius Hickesius Lingvarum veterum septentrionalium thesaurus 3 S. 186 abgebildete Fibula muss, soweit sich aus der unbefriedigenden Abbildung schliessen lässt, auf den jüngeren angelsächsischen Stil mit irischen Reminiscenzen zurückgeführt werden. — Selbst wenn sich noch eine Anzahl ähnlicher Beispiele von irischen Zügen in dem späteren angelsächsischen Stil nachweisen liessen, würde das irische Element doch stets ein völlig untergeordnetes sein.

*) Das von Montelius Antiquités suéd. Fig. 509 abgebildete Beschläge hat mit „dem Vogelmotiv der angelsächsischen Ornamentik“ nichts zu thun (Hildebrand in der Tidskrift för bildande Konst); dasselbe muss dem gotländischen Stil zugewiesen werden.

**) Die bildlichen Darstellungen auf dem Stein zu Jellinge enthalten irische und angelsächsische Züge. Der gekreuzigte Erlöser ohne Andeutung des Kreuzes ist eine nicht ungewöhnliche Darstellung der irischen Kunst. In ähnlicher Weise kommen in irischen Arbeiten Christus- und Heiligenbilder in Bandumwicklung vor, die sich bald um Hände und Füsse schlingen, bald quer über den Körper

Zeugstücke aus dem Funde von Mammen — der nach dem Stil zu schliessen in die erste Hälfte des 10. Jahrhunderts gestellt werden muss — und in den Vogelbildern und den Laubschnörkeln auf dem Steigbügel: Worsaae, Nordiske Oldsager 1859 Fig. 480; und in den Drachen- und Löwenfiguren und Bandabschlüssen auf dem prächtigen Schwerte aus Schonen im Stockh. Museum (Fig. 69). Der Steigbügel kann in die letzte Hälfte des 10. Jahrhunderts gesetzt werden, das Schwert in den Anfang des 11ten*). Weitere Spuren angelsächsischen Einflusses

---

ziehen (z. B. eine durchbrochene Bronzeplatte in der Sammlung der irischen Akademie No. 92 und Archaeologia, London 43 Pl. 16). Dies ist entweder als ein Beispiel der in dem irischen Stil gewöhnlichen Verbindung von figürlichen Darstellungen und Bandgeflecht aufzufassen, oder der Künstler hat mit den Bändern andeuten wollen, dass die Figuren an den Rahmen oder Grund befestigt sind. Derselbe Wunsch, zu zeigen dass ein Decorationsmotiv oder eine Figur an die zu decorirende Fläche gebunden ist, hat die Entstehung eines eigenen Motivs in der irischen, Man'schen und jüngeren angelsächsischen Ornamentik hervorgerufen, welche auch auf dem grossen Jellinge-Stein vorkommt. Zur rechten des Christusbildes läuft ein Band in eine breite Fläche aus, die, durch parallele Linien abgetheilt, bis an den Rand reicht (vgl. die Axt von Mammen); dieses Detail ist wahrscheinlich eine Nachahmung der Zipfel, woran ausgeschnittene Zeugmuster auf die Unterlage gehängt oder befestigt werden konnten. (Die letzte Zeichnung des Prof. Magnus Petersen in Thorsen: De Danske Runemindesmaerker, Kjöbenhavn 1879, ist die einzige, welche alle Details in sorgfältigster Weise wiedergiebt). Im übrigen gleichen die Bandverschlingungen auf dieser Seite des Jellinge-Steines denjenigen des Holzwerkes aus dem Grabe zu Jellinge und auf der Axt von Mammen: sie bestehen in völlig aufgelöstem Laubwerk mit Querbändern. Das Laubwerk ist hier indessen nicht von irischem sondern von angelsächsischem Stamm gepflückt, was durch die Darstellung auf der anderen Seite vollends klar wird: Nackenschopf und Schwanz des Thieres endigen in angelsächsisches Blattwerk. Auch die Stellung des Thieres ist nicht irisch, wohingegen die doppelten Contourlinien, die Querstriche und der Nackenschopf ursprünglich der irischen Kunst eigen sind. Die Ausschmückung des Jellinge-Steines ist somit auf fremde Motive gebaut: theils etwas nach angelsächsischem Geschmack veränderte irische Elemente, theils das die angelsächsische Ornamentik kennzeichnende Blattwerk. Dr. Rosenbergs Beschreibung des Jellinge-Steins (in Nordboernes Aandliv) ist nicht befriedigend; „verschlungenes Gezweige, das hier und dort in Schlangen ausläuft — Schlangen, die sich über den Rahmen hinausschlängeln — der prächtige Federbusch des Löwengreifen" — existiren nicht; allein, wenngleich die Auffassung des genannten Verfassers nicht zutrifft, bleibt doch die von Schlangen umwickelte grosse Thierfigur stets eine bedeutende bildliche Darstellung.

*) Aarb. f. nord. Oldk. 1869 Pl. 4. — Sveriges Historia S. 287 Fig. 341-42.

während des heidnischen Zeitalters werden im Norden kaum nachzuweisen sein*).

Grössere Bedeutung für die nordische Alterthumskunde hat der jüngere karolingische Stil, wie er uns auf dem Continent entgegentritt. Es giebt unter den nordischen Funden eine nicht geringe Anzahl Spangen und Riemenbeschläge von vergoldetem Silber oder mit Silber plattirter Bronze, die mit demselben kräftig behandelten bisweilen plumpen und überladenen Blattwerk geschmückt sind, welches wir in der jüngeren karolingischen Ornamentik kennen, sowohl das stark gefaltete und gekräuselte bald offene bald zusammengelegte Acanthusblatt, als das freiere Geästel in ähnlichen Zusammensetzungen wie in den illuminirten Manuscripten (z. B. Fig. 70, 71)**). Die Uebereinstimmung in allen Einzelheiten ist hier zu gross, als dass der fremde Ursprung dieser im Norden gefundenen Producte der späteren karolingischen Kunst in Zweifel gezogen werden könnte — eine selbstständige Ausbildung von Acanthusblättern und klassischem Laubwerk im Norden muss als

Fig. 69. Stockh. Mus.



Schwertgriff v. Bronze 1/2.

*) Der Nachweis einer späteren Aufnahme englischen Stils im Norden, liegt ausserhalb des Rahmens dieser Abhandlung. Das Laubwerk und die Drachenbilder der norwegischen Holzkirchen sind dieser Quelle entsprungen. S. Norwegische Aarsberetning 1846 S. 9 und Urda 2 Pl. 7. In Betreff Westgotlands S. Montelius in Sveriges Historia und Hildebrand in der Antiquarisk Tidskrift for Sverige II.

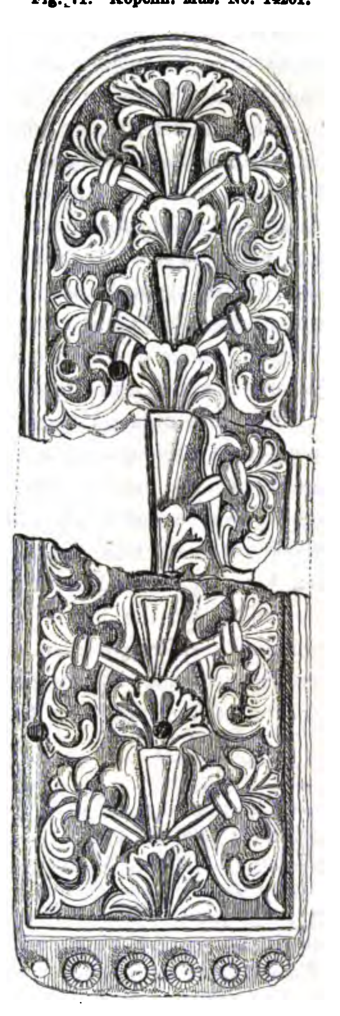
**) Worsaae: Nord. Olds. 1859 Fig. 564; — Bror Emil Hildebrand und Hans Hildebrand: Teckningar ur Statens histor. Museum II Pl. 3; — Holmboe:

Fig. 70. Kopenh. Mus. D. 744.



Riemenbeschlag von Silber $^1/_1$.

Fig. 71. Kopenh. Mus. No. 14201.



Riemenbeschlag von Silber.

unmöglich betrachtet werden; für einen fremden Ursprung spricht dahingegen, dass dieses Blattwerk nur auf einigen bestimmten Typen von Alterthümern vorkommt. Abgesehen von einigen Bruchstücken*) findet sich das karolingische Blattwerk nur auf dreizackigen, ovalen oder langen Spangen oder Riemenbeschlägen, und niemals auf anderen characteristisch nordischen Alterthümern und gerade für die genannten drei Typen lassen sich fremde Vorbilder nachweisen. Es sind allerdings keine dieser Schmucksachen ausserhalb Scandinavien gefunden**), doch findet man sie in verschiedenen Miniaturen abgebildet. In den Handschriften Bibl. Nat. fonds latin No. 266 S. 1b und fonds latin No. 1 S. 423 und S. 215 b***), wo grosse Compositionen mit den Bildnissen Lothars, Karls des Kahlen und König Davids vorliegen, hält der Waffenträger zur Seite des Königs ein prächtiges Schwert mit goldenen Riemenbeschlägen, einem dreizackigen und zwei länglichen, welche die grösste Aehnlichkeit mit den dreieckigen und langen nordischen Spangen haben.

Nun findet man im Norden ganz ähnliche Beschläge für Schwertriemen †) und Riemenbeschläge überhaupt, die später zu Spangen und Hängezierrath ††) umgearbeitet sind, und desgleichen Spangen, bei denen die fremde Form sich hinter einer gemischten karolingischen und nordischen Ornamentik versteckt. Während nun die erstgenannten beiden Arten von Beschlägen unzweifelhaft importirt sind, dürfen solche Gegenstände, wo die Blattornamente oder Spiralmotive im Begriff zu verschwinden sind, oder wo das fremde Blattwerk neben nordischen Thierformen benutzt ist, als einheimische Arbeit betrachtet werden, als Belege, dass der nordische Künstler sich die fremde Form und den

---

En märkvärdig Samling u. s. w. Christiania 1835 Pl. I Fig. 6; — Norwegische Aarsberetning 1870 Pl. 4 Fig. 19. Ausserdem noch circa 9 ähnliche Objecte in verschiedenen nordischen Museen.

*) In dem Hjortsberger Funde im Stockh. Mus. No. 3491.

**) Vgl. jedoch Viollet-le Duc: Mobilier français II S. 183; die Thiere stellen selbstverständlich keine „Elephanten“ sondern Löwen dar.

***) Durchaus unbefriedigende Abbildungen in Montfaucon: Monuments de la monarchie française I Pl. 26.

†) S. z. B. Bror Emil och Hans Hildebrand a. a. O.; — Kopenh. Museum No. 18436 und Fig. 70—71.

††) Die Gräber No. 825 und 632 auf Björkö und Kopenh. Mus. No. D 141 und MXCVIII.

fremden Stil völlig angeeignet hat *). In Betreff der importirten Gegenstände lässt sich vermittelst der Ornamentik nichts näheres bestimmen, als dass sie auf karolingischem Gebiet, zwischen dem Ende des 9. und 10. Jahrhunderts fabricirt worden sind **).

Die klassische Seite der jüngeren karolingischen Ornamentik wäre demnach recht ausgiebig vertreten im Norden; aber auch die irische Richtung dürfte sich in einzelnen Funden nachweisen lassen. Die Ornamente auf dem grossen silbernen Becher von Fejö und auf dem Goldringe in dem Funde von Hoen ***) zeigen dasselbe Gemisch irischer und karolingischer Elemente und gleiches Missverstehen der irischen Motive, das uns in den illuminirten Handschriften und den wenigen erhaltenen übrigen karolingisch-irischen Arbeiten entgegen tritt †). Diese Sachen dürften im Laufe des 10. Jahrhunderts an irgend einem Orte auf karolingischem Landesgebiet angefertigt sein.

Es scheint sonach, dass in der That einzelne Objecte im irisch-karolingischen Stil nach dem Norden hinauf gekommen sind; allein, dass Scandinavien aus dieser Quelle seine irischen Thiermotive erhalten haben

*) Z. B. Christiania Museum No. 970; Stockh. Museum No. 431.

**) Nur eines dieser Objecte ist mit Münzen zusammen gefunden, deren jüngste aus dem Jahre 867 stammt. (Holmboe a. a. O.)

***) Mémoires des Antiqu. du Nord 1878—97 S. 118. Holmboe a. a. O. Pl. 2 Fig. 23.

†) Bei den Arbeiten der karolingischen Periode muss man wohl unterscheiden zwischen solchen in rein karolingischem Stil, wenngleich mit irischen Motiven vermischt und, solchen, die auf dem Continent von irischen Missionairen oder in irischen Klöstern unter Einwirkung der karolingischen Kunst angefertigt sind. Zur ersten Classe rechne ich den Buchdeckel von Genoels-Elderen (Westwood: Facsimiles etc. Pl. 52 Fig. 4) zur letzteren muss Heriberts Stab gezählt werden (am besten, wenngleich nicht genügend abgebildet in Mélanges d'archéologie etc. 4 S. 177. — Das Bandgeschlinge ist nicht richtig gezeichnet und die verlöschten Augenbrauen sind nicht heraus gekommen) und die Reliquienschreine von Cammin und Bamberg (Kornerup: Kongchöiene i Jellinge). Eine dritte Stilnuance mag dadurch entstanden sein, dass die irischen Motive oftmals nicht in ihrer reinen Form nach dem Continent gebracht wurden, sondern in angelsächsischer Auffassung, durch angelsächsische Missionaire übertragen. Zu dieser Richtung möchte ich ausser dem Becher von Fejö und dem Goldringe von Hoen auch den Tassilo-Kelch rechnen (Mittheilungen der k. k. Centralcommission, 4 S. 6), St. Wenzels Helm (Franz Bock: Kleinodien des heiligen römischen Reiches, Wien 1864), den Goldring aus Schlesien (Büsching: die Alterthümer Schlesiens, Breslau, 1820, Pl. 11 Fig. 1) und vielleicht den Armring von Arnoen (Schiassi: Sopra un

sollte, was vorhin unentschieden bleiben musste, darf jetzt nach der hier entwickelten Sachlage bestimmt verneint werden. Weder die karolingische Kunst zwischen 800 und 100 noch die angelsächsische im Laufe des 10. Jahrhunderts haben die irischen Motive in der reinen Form, wie sie in Scandinavien vorkommen, benutzt.

Es könnte hiernach scheinen, als ob der Einfluss der karolingischen Kunst sehr geringe im Norden gewesen sei und sich nicht weit über die eingeführten Schmuckstücke und Kleinodien hinaus erstreckt habe; wurden auch einige neue Formen geschaffen, nahm man darum doch nicht die fremden Ornamente an — an die Stelle des karolingischen Blattwerkes traten nordische Thierfiguren. Aber, sollte wirklich keiner der klassischen Thierformen Zutritt in der nordischen Ornamentik gewährt sein? Bei einer flüchtigen Musterung muss die Antwort verneinend ausfallen; und nur nach einer gründlichen Untersuchung und mehrfach wiederholten Prüfung der Thiermotive aller Perioden, im Norden wie im Auslande, wage ich auszusprechen, dass die Löwenbilder des karolingischen und vorromanischen Stils einer grossen Thiergruppe im Norden zu Grunde liegen. Dieser wollen wir uns nun mit der ganzen aus der vorhergegangenen Untersuchung gewonnenen Kenntniss der Thierbilder und Ornamententwicklung zuwenden.

Lässt man das Auge über das Thiergewimmel der nordischen Ornamentik gleiten, da wird man ausser den bereits betrachteten Motiven noch eine andere Bildergruppe bemerken, seltsam verzerrte und verdrehte Thierformen, die mancherlei Umbildungen erfahren.*) Sucht man nun in dieser bunten Mannigfaltigkeit gewisse immer wiederkehrende Züge festzuhalten, das zufällige und individuelle auszuscheiden, um das wesentliche ans Licht zu ziehen, da wird sich herausstellen, dass im

---

armilla d'oro etc. Bologna 1810. Diese Arbeiten sind, weil sie auf dem Festlande gefunden sind, nur dem karolingischen und nicht dem angelsächsischen Stil des 9. Jahrhunderts zugeschrieben worden. Nachdem was hier über die Stilentwicklung in England seit dem 9. Jahrh. gesagt worden, wird es einleuchtend sein, dass es, wenn gewisse bestimmte Details in der Ornamentik fehlen, unmöglich sein muss die Arbeiten dieser beiden Stilarten von einander zu unterscheiden. In Betreff der beiden genannten nordischen Funde ist es deshalb auch zweifelhaft, ob sie der angelsächsisch-irischen oder der karolingisch-irischen Stilrichtung zuzuschreiben sind.

*) Dr. Hildebrand hat diesen Thiermotiven eine besondere Aufmerksamkeit gewidmet; Månadsblad 1875 S. 125, 1877 S. 528, 553 ff.

Grunde nur ein einziges Motiv vorliegt: ein vierfüssiges Thier, dessen Glieder stark um einander geschlungen sind. Dies ist das Kennzeichen des Thieres, welches man immer wieder kennt, so vielfach es sein Aus-

Fig. 72. Christiania Mus. No. 2320.



Detail einer schalenförmigen Spange von Bronze 1/1.

Fig. 73. Kopenh. Mus. C. No. 3119.



Riemenbeschlag von Silber 1/1.

Fig. 74. Stockh. Museum No. 1078.



Detail einer Bronzespange 1/1.

sehen verändert. Und diese Veränderungen sind nicht geringe. In seiner reinsten Gestalt ist es ein kräftiges gut gezeichnetes Thier, in lebhafter Bewegung dargestellt, oft mit einem Genossen von gleicher

Gestalt sich tummelnd, (z. B. Fig. 72.*) Dieselbe Figur finden wir in einer grossen Gruppe von Thieren, deren Glieder in viel gewaltsamerer Bewegung und vollständig in einander verwickelt sind. Die spitzen Ohren sind zu einem langen Zopf zu beiden Seiten des Kopfes geworden oder zu einem Schopf, der seitwärts oder aufwärts steif emporsteht. Der Hals ist oft unnatürlich verlängert, der Rumpf zu einem dünnen Faden eingekniffen, der sich durch ein Paar verdrehter Beine hindurchwindet (Fig. 73 — 74.) Die Thiere sind in gewaltsamer Bewegung: sie greifen sich selbst oder das Nachbarthier in den Nacken, um die Pfoten, reissen sich an den Ohren, greifen in den Mundwinkel, krümmen sich in wilder unbändiger Weise — und dies alles nur um eine Fläche, eine Spange oder dgl. mit einem fein geästelten Netz zu überziehen. Dass dies die älteren Formen des Motives sind und im wesentlichen dem früheren Abschnitt der jüngeren Eisenzeit angehören (9. Jahrh.), dürfen wir daraus schliessen, dass sie in Verbindung mit der älteren nordisch-irischen Ornamentik**) und auf Objecten älterer Form auftreten;***) später werden diese Bilder verdrängt, oder wie in den Silberfunden, von neuen Umbildungen vollständig abgelöst. Der ganzen Stilrichtung gemäss wachsen nämlich die dünnen gut gezeichneten Thierfiguren zu breiten plump gebauten, bald aufgerollten, bald in gewisser Manier verschlungenen Unthieren, die bis dahin nicht gesehen worden. Körper und Hals sind bandförmig geworden, indem das Thier mit den derzeit allgemeinen Bandmotiven dergestalt verarbeitet wird, dass man es eine lebendig gewordene Schleife oder Bandschlinge nennen könnte. Unverändert blieben dahingegen die verrenkten Beine und das in sich hinein Beissen und Reissen, was von vornherein die eigentliche Lebensäusserung dieser Thiere ist im Gegensatz zu allen älteren und gleichzeitigen Thieren, die

*) Z. B. Die schalenförmigen Spangen aus den Gräbern auf Björkö No. 552 und 557; — der Schwertgriff im Stockh. Mus. No. 6214.

**) Z. B. auf Formen wie Montelius: Antiquités suéd. Fig. 531, 541, auf gleicharmigen Spangen wie in Norwegische Aarsberetninger 1870 Pl. 4 Fig. 18 und Christiania Mus. No. 2729 und 6124. Ferner finden sich diese Köpfe an den Endstücken von Ketten wie Montelius a. a. O. Fig. 623; während andere Objecte desselben Typus im älteren nordisch-irischen Stil verziert sind. (Stockh. Museum.)

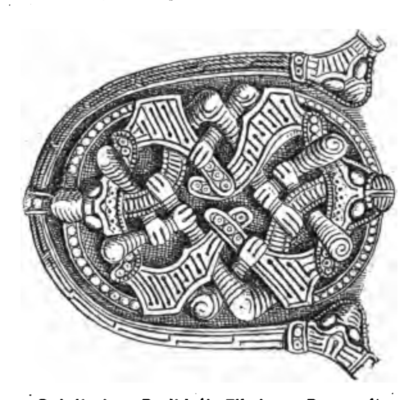
***) Auf einschaligen Spangen wie Montelius im Månadsblad 1877 S. 464 — 65; — S. auch Holmboe: En märkvärdig Samling u. s. w. Christiania 1835 Pl. 2. Fig. 25 — 26.

Fig. 75 Kopenh. Mus. 636. *)



Silberfibula 1/1.

Fig. 76 Kopenh. Mus. No. 5426.



Detail einer Dreiblatt-Fibel von Bronze 1/1.

---

*) In Fig. 75 sieht man vier Thiere, jedes mit 2 Beinen; Fig. 76 stellt zwei Thiere dar, jedes mit 4 Beinen.

sich friedlich durch und nebeneinander krümmen und winden (S. Fig. 75—76). Die Zeit dieser letztgenannten Formen zu bestimmen hält nicht schwer, da sie in enger Beziehung zu dem jüngeren nordischen Stil stehen. Sie erscheinen neben jüngeren irischen Thieren*) und leihen bisweilen einen Kopf bisweilen einen Nackenschopf**) oder andere Details von ihnen. Sie sind ausserdem nebst den jüngeren nordisch-irischen Thiermotiven vorherrschend in den späteren Silberfunden***) und auf den dreiblattförmigen †) und langen ††) Fibeln, die ebenfalls einer späteren Zeit (dem 10. Jahrhundert) angehören.

Wir dürfen uns hier darauf beschränken das Motiv in seinen Grundzügen festzuhalten und seinen Zusammenhang mit den älteren und jüngeren Gestalten nachzuweisen. Eine Musterung aller Variationen in welchen sie auftreten, würde nicht viel wesentlich neues zu Tage bringen, so interessant es immerhin wäre die künstlerische Bewegung in einem Motive und die mannigfache Benutzung derselben Grundform zu beobachten, wodurch man den verschiedenen Künstlern, denen man die neuen Productionen verdankt, gleichsam gegenüber gestellt wird. Aehnlichen Zeugnissen von individuellem Schaffen begegnet man in der Ornamentik der jüngeren Eisenzeit überall. Die Zeit ist nämlich weit hinaus über den Punkt, wo die Ornamentik so zu sagen sich von selbst macht, wo man in einer Anzahl verschieden nuancirter Motive eine rein objective, nothwendige Entwicklung erblicken möchte. So lagen die Sachen in der Bronzezeit, und ähnliches haben wir in der Entwicklung der Thierornamentik von der älteren Eisenzeit bis an das Ende der mittleren Eisenzeit beobachtet. Angesichts dieser Art künstlerischen Schaffens liesse sich von einer Volksornamentik reden, gleichwie man von Volks-

---

*) Z. B. In dem Funde von Borre (Norwegische Aarsberetning 1852) und oft auf Spangen wie Montelius Antiquités suéd. Fig. 542.

**) Z. B. Christiania Museum No. 1672; — Stockh. Museum No. 4126; — eine Bronzefibula aus der „Schwarzen Erde“ auf Björkö; — Drontheimer Museum XX.

***) Z. B. Sveriges Historia S. 331. Fig. 395.

†) Z. B. Montelius a. a. O. Fig. 552; — Worsaae: Nord. Olds. 1859 Fig. 416; Norwegische Aarsberetning f. 1870 Pl. 3. Fig. 14. Dasselbe Motiv findet man auf Hängeschmuck. Z. B. Montelius a. a. O. Fig. 607 und stets auf gleicharmigen Fibeln wie Montelius a. a. O. Fig. 566 und auf runden Spangen wie im Månadsblad f. 1877 S. 528, 553, 555

††) Norwegische Aarsberetning f. 1866 S. 96.

poesie und Volksmusik spricht, um auszudrücken, dass die Thätigkeit des Individuums sich nicht in originellen Productionen und kennbaren Schöpfungen kundgiebt, sondern mit der ganzen künstlerischen Bewegung, die man der Zeit und dem Volke zuschreiben möchte, zu verschmelzen scheint. In der jüngeren Eisenzeit begegnen wir dahingegen bei jedem Schritt der individuellen Production. Innerhalb der Reihen verschiedener Hauptmotive finden wir überall feste besondere Typen, deren jeder einzelne die eigenthümliche Auffassung des allgemein gängigen veranschaulicht.*) Das sind die Erzeugnisse verschiedener Individuen, in denen man nicht immer gleichmässige Uebergänge oder engen Zusammenhang findet, während sich dahingegen wohl beobachten lässt, in welcher Weise die einzelnen Typen während der Benutzung nachgebildet und umgewandelt wurden, bis sie der Auflösung und Vernichtung anheim fielen.**) Wollte man versuchen eine ununterbrochene und so zu sagen naturnothwendige Entwicklung in diesen individuellen Erzeugnissen nachzuweisen oder gar sie in einer chronologischen Reihenfolge unterzubringen, da würde man sich eines Missverstehens des Grundcharacters der Periode schuldig machen.***) Deshalb haben wir uns angesichts des

---

*) Die schalenförmigen Spangen liefern hier vortreffliche Beipiele. S. Montelius: Månadsblad f. 1873 u. 1877. Auf den besten Exemplaren von der Form a. a. O. 1877 S. 474 Fig. 29 sieht man gut gezeichnete und verständliche Bilder. Exemplare wie Montelius Antiqu. suéd. Fig. 547 zeigen ganze Thierfiguren mit theils von vorn, theils von der Seite gesehenen Köpfen. In den Seiten- und Rückenfeldern der Form a. a. O. Fig. 566 sieht man wieder das gewöhnliche Thier, wohingegen die Endfelder undeutlich sind. Die Form Montelius: Månadsblad 1877 S. 476 Fig. 31 hat im Rückenfelde zwei gewöhnliche Thierfiguren mit einem gemeinschaftlichen Kopf; in den Endfeldern sieht man nur die Vorderpartie von zwei Thieren, von denen man den Kopf des einen im Profil, den des anderen en face sieht. In den Seitenfeldern sind verworrene, vogelartige Figuren angebracht, die nur durch Entstellung reinerer Darstellungen entstanden sein können.

**) S. z. B. die ganze Serie schalenförmiger Spangen zwischen den Formen Montelius Antiqu. suéd. Fig. 556 u. Fig. 577. Die sinnlose Zeichnung auf gleicharmigen Spangen wie Montelius a. a. O. Fig. 564, 566 findet nur eine Erklärung durch ein so primitives und verständliches Stück wie die Spange aus dem Björkö-Grabe No. 637. Die auf runden Spangen allgemeine Darstellung vier aufgerollter Thiere (s. Månadsblad 1877 S. 555 Fig. 61, erscheint entartet bis zu einer fast unkenntlichen Kritzelei.

***) Etwas anderes ist es, dass man hier und dort eine Reihe von Formen findet, die sich gegenseitig voraussetzen, indem die Umbildung sich langsam und

vorliegenden Thiermotives nicht darauf einlassen wollen über alle die zahllosen Umbildungen Rechenschaft zu geben, sondern nur das centrale in den verschiedenen Entwicklungen festzuhalten versucht.

Um den Ursprung des Motives zu finden, muss man selbstredend auf die ältesten Formen zurückgehen, unter welchen eine einzige auf be-

---

unter Behaltung älterer Züge vollzogen hat. Es giebt demnach Spangen wie Montelius Antiqu. suéd. Fig. 551 mit deutlichen Bildern in allen Feldern. Auf dem Rücken sieht man zwei Thiere mit einem Kopf (S. Fig. 77); an den Seiten sieht man das Thier mit abstehendem Ohr und mit umgedrehten Vorder- und Hinterbeinen; in den Endfeldern ist dasselbe Thier liegend dargestellt. Diese Zeichnungen bilden die Grundlage für die Decoration verschiedener Serien von Spangen, die in dem Rückenfelde ein mehr oder weniger kenntliches Menschen-

Fig. 77. Edinburg. Mus.



Detail einer schalenförmigen Bronzespange $^1/_1$.

antlitz zeigen, und in den Seitenfeldern verschieden geformte Thiere, die gleichfalls zuletzt zu einem grossen Kopf zusammenschmelzen. Die Endfelder sind stets dieselben, wie in der vorhergehenden Form. (Montelius a. a. O. Fig. 551 u. 554.) Auf dieser Grundlage entsteht abermals etwas neues, indem gut gezeichnete halb irische Thiere in die Seitenfelder eingesetzt werden; die übrigen Felder bleiben in den Hauptpunkten unverändert. (Montelius im Månadsblad 1877 S. 480 Fig. 34.) Dass endlich die Darstellungen auf Spangen wie Montelius ebendas. S. 476 Fig. 30 die letztbeschriebene Form voraussetzen, geht daraus hervor, dass man zu unterst in dem Seitenfelde den Hinterkörper eines Thieres sieht, der mit der übrigen Zeichnung gar nicht zusammenhängt, sondern, genau betrachtet, sich als ein Rest jener Bilder auf den Spangen Montelius Månadsblad S. 480 Fig. 34 ausweist. Statt der früheren Thierfiguren sind dort neu componirte und völlig klare Bilder eingesetzt. Da haben wir wirklich eine Reihe von Formen, in welcher jedes folgende Glied das nächst vorhergehende voraussetzt, sowohl in der Zeichnung der Einzelheiten als in der unveränderten Beibehaltung gewisser Züge.

sondere Aufmerksamkeit Anspruch erhebt. Es ist ein wohlgebautes, natürliches Thier, vortrefflich gezeichnet und kaum irgendwie stilisirt; so naturgemäss und zugleich so kunstgerecht behandelt, wie kein zweites Thierbild in der Ornamentik des gesammten Nordens. (Fig. 72 und S. 148 Note**). Dies muss die Voraussetzung für alle übrigen bizarren Formen sein, die mehr und mehr das Gepräge der allgemeinen Stilrichtung annehmen. Dieses natürliche Thierbild kann nicht nordischen Ursprunges sein. Es steht mit keinem aller anderen Thiertypen in Verbindung und zeigt sich in Stil und Behandlung völlig abweichend. Eine solche Form entsteht in dieser Periode überhaupt nicht ohne Voraussetzungen; weder im Norden noch im Auslande finden wir in dem ganzen frühen Mittelalter ein Beispiel von einer entsprechenden Neubildung einer natürlichen Thierform. Verwandte Vorbilder bilden dahingegen die decorativen Löwenfiguren des älteren Mittelalters; dort und nur dort sehen wir naturgemässe Thierfiguren in gewaltsamer Bewegung und oft im Kampfe mit einander, die mit dem nordischen Motiv eine auffällige Aehnlichkeit haben. Es ist begreiflich, dass diese ausgeprägten Thierfiguren für den Nordländer etwas anziehendes hatten und in eine Ornamentik hineingezogen wurden, in welcher es bereits von Thierbildern wimmelte und wo zu gleicher Zeit andere Motive bleibende Stätte fanden. Ihr Vorkommen neben der älteren irisch-nordischen Ornamentik führt sie in die beginnende Wikingerzeit zurück; ob sie aus karolingischem Gebiet geholt oder angelsächsischen Kunstarbeiten entlehnt sind, möge hier unentschieden bleiben. Dass sie aus der byzantinischen Kunst herrühren z. B. durch Copien gemusterter Gewebe, ist rücksichtlich der Stellung und Bewegung der Thiere nicht wahrscheinlich; um so weniger, da die nordische Kunst überhaupt keine Anleihe bei der byzantinischen Kunst gemacht hat. (S. den folgenden Abschnitt). Von einer Annahme aus dem Orient, wo man unbefugt die Heimath aller unerklärten Thierformen zu suchen pflegt, kann schon aus dem Grunde keine Rede sein, weil das Motiv im Norden auftritt, ehe noch die Verbindungen mit dem Osten begonnen hatten, und weil sie in den grossen Silberfunden, worauf die importirten arabischen Arbeiten sich fast ausschliesslich beschränken, nur in der späteren nordischen Gestalt, aber nicht in der älteren reineren Form vorkommen. Dahingegen gewährt der lebhafte Verkehr mit dem westlichen Europa mannigfache Gelegenheit mit den Löwenfiguren Bekanntschaft zu machen; und übrigens brauchte nur ein nordischer

Künstler im Auslande oder in der Heimath das Bild eines Löwen gesehen zu haben, um es nachzubilden, durch wiederholte Copien zu verändern, bis es zuletzt zu einer neuen vollständig nordischen Form umgewandelt wurde.

Aller Wahrscheinlichkeit nach sind es also die vorromanischen Löwenbilder im Auslande, welche dem nordischen ornamentalen Thiere mit verrenkten Gliedern zum Vorbild dienten. Beweisen lässt es sich noch nicht. Ein so enger Zusammenhang, wie er in dieser Abhandlung allen Belegen für Anleihe und Entwicklung ornamentaler Elemente zu Grunde liegt, würde in diesem Fall nicht nachgewiesen werden können. Es giebt zwar in der gleichzeitigen Kunst manche Löwenbilder *), die eine grosse Aehnlichkeit mit dem nordischen Thiermotiv in seiner ältesten, reinsten Form zeigen; aber die zu einem streng geführten Beweis eines Zusammenhanges erforderliche unmittelbare und unabweisliche Uebereinstimmung im Ganzen und in den Details, ist nicht vorhanden. Die hier entwickelte Auffassung stützt sich deshalb ebenso viel auf die Kenntniss der ornamentalen Thierfiguren aller Perioden und die Behandlung der Löwenbilder im späteren Mittelalter und im klassischen Alterthum, als auf dem spärlichen Material aus vorromanischer Zeit.

Auffallend ist es jedoch, dass der Norden sich die Löwenfigur dermassen aneignete, dass dieselbe neben den irischen Thiermotiven der ganzen Ornamentik der jüngeren Eisenzeit zu Grunde liegt **). Die ältesten Formen finden wir am hübschesten und zierlichsten auf Gotland, wohingegen die späteren Entwicklungen ziemlich gleichmässig im ganzen Norden vorkommen. In manchen Darstellungen ist das Motiv mit Geschmack gehandhabt, oder jedenfalls tüchtig und sicher aufgefasst ***), aber die breite Kraft, die allen Bildern ihren Stempel aufdrückt, wird oftmals roh und plump oder sie artet aus in das grauen-

---

*) Als Beispiele können wir anführen: Die Scheide von „dem Schwerte Karls des Grossen“ in Aachen; — Lindenschmit: Alterthümer III, 10 Pl. 5; — Bibl. Bodl. Junius 27 an mehreren Stellen; Archäologia, London, 24 Pl. 67; — Westwood: Facsimiles etc. Pl. 52 Fig. 4; — Sveriges Historia S. 287 Fig. 341—42.

**) Andere Thierformen kommen nur ausnahmsweise vor: z. B. der Hirsch in dem Björkö-Funde; — ein Thier mit Hörnern auf einer Bronzefibula von Yxnarum in Blekinge (Stockh. Museum); — vierfüssige und geflügelte Thiere, Montelius: Månadsblad 1877 S. 464 u. 476.

***) Z. B. Månadsblad 1877 S. 555 Fig. 61; — Worsaae: Nord. Olds. 1859 416. 418.

erregende und stark manierirte. Man findet in dieser Gruppe Thierbilder, die zu den ärgsten Missgeburten gehören*), die jemals von Menschenhand hervorgebracht sind. (z. B. Fig. 78); allein dessen un-

Fig. 78. Kopenh. Mus. No. 240.



Detail einer schalenförmigen Spange.

geachtet müssen sie, wo sie mit Sorgfalt behandelt sind, Interesse erregen, als Ausdruck eines eigenthümlichen Schönheitssinnes einer bestimmten Periode. Viel öfterer sieht man jedoch eine abstossende Auflösung und Zerstückelung des Thierbildes**). Es wird mit schlecht gezeichnetem Bandgeschlinge untermischt, oder es tritt in rohen Zusammensetzungen auf: z. B., viele Köpfe mit einem Paar Beinen***). Köpfe und Beine werden lose in die Bandgeflechte eingehängt†) und der Thierkopf in ein fast unkenntliches Ornament umgewandelt††), oder er verschmilzt mit dem Rande des decorirten Gegenstandes, während auf der Fläche drinnen nur die geschwungene Linie zwischen den verdrehten Beinen stehen bleibt†††). Das Thier wird in einzelne Stumpfe

---

*) Z. B. Montelius; Antiqu. suéd. Fig. 563, 565.

**) Z. B. Montelius Sveriges Historia S. 328 Fig. 388 und S. 330 Fig. 392.

***) Auf gleicharmigen Spangen; Hauptform wie Montelius a. a. O. Fig. 566.

†) Z. B. Norwegische Aarsberetning 1866 S. 95 und 1867 Pl. 3 Fig. 25; — Hildebrand: Statens Historiska Museum, Stockh. 1873 Fig. 57.

††) Z. B. an den Rändern vieler schalenförmiger Fibeln, wie Montelius a. a. O. Fig. 556.

†††) Auf grösseren gleicharmigen Fibeln z. B. Stockh. Mus. No. 5404 und norwegische Aarsberetning 1870 Pl. 4 Fig. 24.

und Stücke zerlegt, die umhergestreut neben einander liegen*) und die kunstvoll gebildeten Gruppen werden dergestalt ohne alles Verständniss wieder und wieder copiert, dass zuletzt nur die vertieften Räume zwischen den Thieren gleich einer unsymmetrischen Sammlung von Löchern übrig bleiben, die alsdann das eigentliche decorative Motiv bilden**). Alles dies ist eine Verderbniss, die nicht nur unsere Aufmerksamkeit beansprucht, weil sie eine so grosse Rolle in der Ornamentik jener Zeit spielt, es ist auch von Interesse zu beobachten, wie die Zerstörung complicirter Motive, die einer bereits vorgeschrittenen Kunstrichtung angehören, wieder auf die ersten Decorationselemente zurückführt, die für die Steinzeit characteristisch sind: auf den Punct und die Linie***).

Fragen wir nun nach der Bedeutung aller dieser ursprünglich von fremden Löwenbildern hergeleiteten Thierfiguren, so lautet die Antwort ähnlich wie oben, rücksichtlich der anderen Thiermotive in der Ornamentik des Nordens: an der Hand dieser bildlichen Darstellungen und auf archäologischem Wege lässt sich nicht nachweisen, dass diese Figuren eine andere Bedeutung haben als die eines Zierrathes; sie müssten ihrem Ursprunge und ihrer Anwendung nach als Ornamentmotive aufgefasst werden, und nicht anders. Dass diese Anleihe die grösste war, die der Norden von der karolingischen Stilgruppe entgegennahm, ist sehr bezeichnend. Es wurden allerdings, wie wir oben gesehen haben, eine Anzahl fremder Kostbarkeiten eingeführt; es wurden neue Formen adoptirt; es fehlt sogar nicht an Beispielen von copirten Blattmotiven: aber überall sieht man in den Ornamenten die nordisch-karolingischen Löwenfiguren hervorkrabbeln, denn nur solche Bildfiguren waren in der Thierornamentik des heidnischen Scandinaviens am Platz. Erst mit dem Christenthum und durch den neuen romanischen Stil des 11. Jahrhunderts sollte dem Norden voller Antheil an dem künstlerischen Erbe werden, welches die karolingische Zeit von der klassischen Welt empfangen hatte.

---

*) Allgemein auf Formen wie Montelius a. a. O. Fig. 537.

**) Auf Spangen; Hauptform wie Montelius a. a. O. Fig. 538.

***) S. z. B. Montelius a. a. O. Fig. 577 und 535.

VI.

Byzantinische Ornamentik.

(Von der Zeit der Völkerwanderung bis zum 11. Jahrhundert.)

Nachdem die Wogen der Völkerwanderung das ganze westliche Europa überfluthet und die römische Civilisation bedeckt hatten, war das oströmische Reich unbestritten das erste der Welt. Da herrschten Fürsten, welche die Reste der römischen Kaisermacht mit einem bis dahin ungekannten Pomp und Glanz umgaben; da stützte sich das völlig befestigte Christenthum auf eine kräftige und reiche Hierarchie; da blühten Künste und Wissenschaften des Alterthums ununterbrochen weiter fort. Die byzantinische Kunst übte deshalb trotz der Auflösung und des Verfalls einen nicht geringen Einfluss auf Italien und weiter auf das ganze christliche Westeuropa. Sollte nun der byzantinische Einfluss an den Grenzen des alten römischen Reiches gehemmt sein und nicht darüber hinaus sich bis nach Scandinavien ausgedehnt haben? Hat der byzantinische Stil, welcher die Grundlage der russischen Kunst bildet, dessen Motive sich von Bagdad nach Cordova nachweisen lassen, nur den heidnischen Norden unberührt gelassen? Man könnte vermuthen, dass die prunkende Ornamentik in dem letzten Abschnitt der nordischen Eisenzeit auf byzantinischen Elementen beruhe, oder dass unter den reichen nordischen Ornamenten doch auch byzantinische Motive vertreten seien.

Zur Erörterung dieser Frage bedarf es eines Blickes auf die selbstständige und kräftige Entwicklung der byzantinischen Kunst zwischen dem 6. und 11. Jahrhundert. Obgleich die Keime der eigenthümlichen byzantinischen Stilrichtung tiefer liegen, muss die Zeit vor Justinian doch noch als klassisch und römisch gelten. Erst im Laufe des 6. Jahrhunderts erfahren die älteren Motive eine so eigenartige Behandlung, dass von einem neuen Stil die Rede sein kann, der anfänglich unmittelbar auf römischem Boden steht, von dem er sich nur langsam im Laufe der Jahrhunderte entfernt*).

*) S. Labarte, Salzenberg und Vogüé.

Einen reichen Stoff für das Studium der byzantinischen Ornamentik besitzen wir, für den Anfang der Periode, in der architectonischen Decoration, für den Schluss hauptsächlich in den illuminirten Handschriften, und ausserdem liefern zahlreiche Prachtarbeiten in Elfenbein, Email und edlen Metallen schätzbare Beiträge. In diesem ganzen Material sind es jedoch nur die Thierfiguren und das decorative Laubwerk, die hier genaue Beobachtung beanspruchen, weil nur diese Motive in vorliegender Untersuchung in Frage kommen.

Von dem mannigfachen Blattwerk, welches im klassischen Alterthum einen Hauptbestandtheil der Ornamentik bildete, benutzte die entwickelte byzantinische Kunst hauptsächlich den Epheu, die Weinranke und namentlich das Acanthusblatt. Schon diese Beschränkung kennzeichnet die byzantinische Stilrichtung; aber noch deutlicher zeigt sie sich in der Behandlung der einzelnen Motive. Noch im 6. Jahrhundert wurde das Weinlaub in alter Manier benutzt, natürlich und gut gezeichnet, wiewohl nicht ohne eine gewisse Dürre und Steifheit, mit einer merkbaren Neigung zur Ueberladung und symmetrischen Anordnung. Später wird dieses Laub, dessen Anmuth gerade in der Biegsamkeit und den lebhaften Umrissen liegt, zu rein ornamentalen, steifen Figuren, und, was besonders characteristisch ist, es wird von der Ranke abgerissen und bildet für sich allein ein Ornament. Im 9. Jahrhundert erscheinen Epheu- und Weinlaub selten in zusammenhängenden Decorationen, während einzelne Blätter und Weintrauben dann und wann zur Anwendung kommen*). Im 10. Jahrhundert finden wir die letzten Spuren von der Benutzung antiken Laubwerkes, später scheint es nicht mehr vorzukommen.

Das Hauptelement in der älteren byzantinischen Pflanzenornamentik ist jedenfalls das Acanthusblatt und alles Laubwerk wozu es benutzt wird. Auch dieses in des Wortes eigentlichster Bedeutung klassische Laub empfing im Laufe des 6. Jahrhunderts ein eigenartiges Gepräge, indem man es in zugespitzten, scharfen Umrissen zeichnete, die völlig abweichen von der runden, üppigen Form, in der uns das Acanthusblatt in der spätrömischen Kunst entgegentritt und wie es zu Anfang

---

*) Bibl. nat. fonds grec No. 510 und die ältere Handschrift fonds grec No. 278; — Cahier et Martin: Mélanges d'archéologic etc. 4 Pl. 20 u. 23.

des 6. Jahrhundert auch im Orient vorkommt. In diesem älteren byzantinischen Blattwerk hat man eine Fortsetzung des griechischen Stils finden wollen, der sich im Osten, unabhängig von römischen Einflüssen, erhalten hätte, oder durch Copien älterer griechischer Muster wieder ins Leben gerufen wäre. (v. Quast, Texier, Vogüé*). Selbst wenn man nicht geneigt sein sollte dieser Verbindung mit der älteren griechischen Kunst beizustimmen, muss man doch einräumen, dass hier besondere, kennbare Formen vorliegen, die überall wiederkehren. Das Gezweige ist offen und dünn, bisweilen geflochten; die Blätter zugespitzt und steif, von dürrer magerer Form, tief geschlitzt, die Ränder oft tief gezackt; die ganze Anordnung streng, steif und symmetrisch**). Dieses ältere byzantinische Laubwerk wird noch im 9. Jahrhundert häufig benutzt***), aber die zusammenhängende Decoration ist im Verschwinden begriffen. Das alte Grundmotiv, das Acanthusblatt, wird oft einzeln und abgerissen angebracht, am häufigsten zusammengefaltet, und bei wenig sorgfältiger Ausführung ist es fast unkenntlich. Später scheint es in zusammenhängenden Ranken als Flächendecoration nicht mehr vorzukommen; man findet es reihenweise neben einander gestellt und nur an bestimmten Plätzen in der Decoration: in Borden, Umrahmungen, Gesimsen und Capitälen†). Auf diese Weise behaupten sich stets alte Ornamentmotive; sie kleben so zu sagen fest an ihrem Platz an bestimmten Stellen, wo man sie zu sehen gewohnt ist, und wo sie durch copieren älterer Vorbilder immer aufs neue hervorgebracht werden. Die neuen Motive erscheinen auf dem offenen Raum, auf Gebieten, die keiner sicheren Herrschaft unterworfen sind, und hier verdrängen sie die älteren mehr und mehr.

---

*) Eine andere Auffassung ist von Viollet-le-Duc vorgelegt: L'art Russe, Paris 1877 S. 23.

**) S. Schnaase, Lenoir, Vogüé, Salzenberg, v. Quast. Ausserhalb der architectonischen Decoration: s. Additional Ms. No. 5111, Brit. Mus. (Abbildung bei Digby Wyatt); Gori a. a. O. 2 Pl. 18. Petri Lambecii commentaria de bibliotheca Vindobonensi 2 S. 215 u. 628.

***) Bibl. Nat. fonds grec No. 510; Arundel Ms. No. 547; etwas älter ist Bibl. Nat. fonds grec No. 278; Cahier et Martin a. a. O. 4 Pl. 23.

†) Labarte a. a. O. Pl. 10 und 38—40; — Menologium Graecorum, Urbini 1727; William Maskell: Description of the ivories in the Kensington Museum No. 215 und 66; — Salzenberg: Baudenkmale von Constantinopel Pl. 35 Fig. 4, 5; — Gori a. a. O. Pl. 18 und 33, 34.

Gegen das Ende des 9. Jahrhunderts nahm das künstlerische Leben in Byzanz einen neuen Aufschwung*) was sich auf dem Gebiete der Ornamentik durch die Bildung eines neuen Blattstils kundgiebt.**) Das Blattwerk des 10. Jahrhunderts ist indessen nicht etwas durchaus neues; man suchte keine frischen Motive in der Natur. Die neuen Formen entwickelten sich auf ornamentalem Wege durch neue Combinationen und Umbildungen alter Elemente, denen man, wie dies überall, wo sich ein neues künstlerisches Leben regt, eine sorgfältige sichere Ausführung zu Theil werden liess. Die verschiedenen antiken Blattformen: Epheu, Weinlaub, Acanthus, werden zusammengestellt, aber selbstverständlich nicht in ihrer klassischen Gestalt, sondern in den steifen Formen, die ihnen nach und nach von der byzantinischen Kunst verliehen waren. Diese Blätter werden in einander gesteckt, zu Blumen und Blätterbündeln und zusammengesetzten Figuren gruppirt, deren Ursprung alsbald so vollständig vergessen ist, dass sie in einer neuen Blattornamentik als einzelne Glieder behandelt werden. Was sich im 10. Jahrhundert in Byzanz vollzog, ist nichts anderes als was etwas später, freilich auf Grund byzantinischen Einflusses im romanischen Westen vor sich ging. An beiden Orten wurde durch Combiniren und Umändern älterer Motive ein neues Blattwerk geschaffen. Anfänglich sind in den neuen Zusammen-

*) Harley Ms. No. 5598; Bibl. Nat. fonds grec 70 und 139; Gori a. a. O. III. Pl. 25; — Salzenberg: a. a. O. Pl. 20 Fig. 12 — 16, Pl. 35 Fig. 9. und 11 Pl. 36 Fig. 2; — Ch. Texier und R. Popplewell Pullan: Byzantine Architecture Pl. 64 Fig. 4; — Vogüé: Les églises etc. S. 186; — d'Agincourt: Histoire de l'art par les monuments 4 Pl. 15; — Andere Beispiele von späterem byzantinischen Blattwerk findet man bei Shaw: Dresses and Decorations of the middle ages, London 1858 (ein Kreuz von Athos;) — T. F. Dibdin: The bibliographical decameron, London 1817 S. XCII; — Owen Jones: Grammatik der Ornamente Pl. 29 Fig. 12 — 23; — Willemin: Monuments français I Pl. 31; — Bond and Thompson a. a. O. Pl. 26. 27; — Labarte a. a. O. Pl. 105; — Cahier et Martin a. a. O. 3 S. 126 (wenn die dort abgebildete Vase keine byzantinische Arbeit ist, gehört sie doch jedenfalls dem byzantinischen Stil an) II. Pl. 9 — 10, Pl. 32 — 34; Franz Bock: Die Kleinode des heil. röm. Reiches etc. Wien 1864 Pl. 38; — M. A. Racinet: L'ornement polychrome, Paris 1869: — Murr: Memorabilia bibliothecarum Norin bergensium, Norimbergensium 1788, II Pl. 1—13; — Montfaucon: Palaeographia Graeca, Parisiis. 1708 S. 324. Man pflegt in dem jüngeren byzantinischen Blattwerk arabischen Einfluss zu erkennen, der sich mir nirgend offenbart hat.

setzungen die einzelnen Glieder noch erkennbar und gesondert, und hier und dort trifft man noch einzelne alte Motive als Reminiscenzen;*) aber bald, im Laufe des 11. Jahrh., verschwinden die antiken Blattformen vollständig**). Die Zusammenstellungen sind mit einander verwachsen, das characteristische Umbiegen der Blattspitzen und Zipfel wird allgemein und die neugeschaffenen Blumen und Blätter werden in einem offenen symmetrischen Gezweige angebracht, das durch Ringe oder Bänder mit einander vereinigt wird. Diese byzantinische Kunstblüthe, welche aus den aufgelösten Motiven des Alterthums erwuchs, konnte ihre zierliche sichere Form während der neu eintretenden Periode des Verfalls nicht behaupten; schon im 12. Jahrhundert befindet sie sich in Auflösung und bald darauf sollte sie mit völlig fremden Bestandtheilen verschmelzen.

Es ist hier oben das Verhältniss zwischen dem älteren und jüngeren byzantinischen Blattwerk, so weit es für unsere Untersuchung Bedeutung hat, klar gelegt worden. Ein anschauliches Bild der ganzen Entwicklung lässt sich selbstverständlich nur durch das Studium der zahlreichen Ueberreste der byzantinischen Ornamentik gewinnen; aber so oft diese untersucht sind, haben sie bis jetzt nur ganz allgemein gehaltene Bemerkungen über Blumen und Gewinde hervorgerufen, und nirgend begegnen wir einem Versuch die Entwicklung oder den Unterschied zwischen dem älteren und jüngeren Stil nachzuweisen.

Eine genauere Kenntniss des jüngeren byzantinischen Blattwerkes zu gewinnen und zu dem Zwecke den Ursprung, das Verhältniss desselben zu dem älteren Stil zu untersuchen, war unerlässlich um eine sichere Grundlage für die Bestimmung der mit Blattmotiven verzierten Schmuckfunde der nordischen jüngeren Eisenzeit zu erlangen. Manche derselben (Spangen und Riemenbeschläge) werden für byzantinische Arbeiten gehalten; allein schon ein flüchtiger Vergleich wird zeigen, dass die Blattornamente auf diesen Gegenständen von dem späteren byzantinischen, stark zusammengesetzten Laubwerk durchaus verschieden sind, während wie wir oben gesehen (S. 144 ff.) eine diese völlig entsprechende Ornamentik auf dem karolingischen Gebiete nachweislich ist. Unter sämmt-

*) Gori a. a. O. III. Pl. 18; Bond and Thompson a. a. O. Pl. 82.

**) Additional Ms. No. 19352, Brit. Mus.; — Bibl. Nat. fonds grec No. 519 fonds Coislin No. 79 fonds grec No. 74; Labarte a. a. O. Pl. 83 und 87.

lichen im Norden gefundenen Alterthümern sind äusserst wenige, die auf Grund der Ornamentik für byzantinische Arbeiten erklärt werden dürfen, nämlich ein paar Hängezierrathe*) und einige Riemenbeschläge (Fig. 79),**) die mit dem characteristischen jüngeren byzantinischen

Fig. 79. Stockh. Mus.



Riemenbeschlag von Bronze.

Blattwerk verziert sind. Zwei Reliquienkapseln***) und Bruchstücke einer kleinen silbernen Platte mit dem Bilde einer Heiligen sind ferner desselben Ursprunges †).

---

*) Bror Emil Hildebrand och Hans Hildebrand: Teckninger cr. Statens Histor. Mus. II. Pl. 2, dritte Reihe, 2. und 4. Figur von rechts. Auch das mittlere Stück derselben Reihe ist wahrscheinlich byzantinisch.

**) Gef. auf Gotland, Stockh. Mus. Die Bestimmung dieses Objectes als byzantinisch findet eine Stütze darin, dass gleiche Formen in russischen Funden vorkommen. (J. Ouvaroff: Les Mériens.)

***) In dem Silberfunde von Almänninge, Gestrikland (Stockh. Mus.); — Holmboe: En märkwärdig Samling u. s. w. Pl. 2. Fig. 20.

†) In einem Silberfunde von Gotland, Stockh. Mus. No. 4556. — In Betreff der bis jetzt gefundenen Seidenzeugreste, lässt sich nicht wohl entscheiden, ob sie byzantinischen oder orientalischen Ursprunges sind. Desgleichen lassen wir unentschieden ob die mehrfach in Gräbern auf Björkö gefundenen mit einem dreizackigen Blatt oder mit einem von vorn gesehenen Ochsenkopf verzierten Hängeplatten von Silber byzantinisch oder karolingisch sind. Verschiedene Riemenbeschläge, Hauptform wie Montelius Antiqu. suéd. f. 512. 514 mögen auch fremde Arbeiten sein, doch lässt sich ihre Heimath nicht mit Sicherheit bestimmen. Alle diese Sachen haben jedoch ein gewisses byzantinisches Gepräge und für einen Import von dieser Seite spricht, dass gleiche Formen in Russland gefunden werden. (Ouvaroff a. a. O.) — Professor Engelhardt erblickt byzantinischen Kunststil in einer kleinen menschlichen Gesichtsmaske aus Vimose (Aarb. f. nord. Oldk. etc. 1867 S. 254.) Es ist mir nicht möglich etwas byzantinisches in diesem Object zu finden; der lange unten abgespitzte Kopf mit starren, ausdruckslosen Zügen kommt erst in

Die Thierfiguren der byzantinischen Kunst entspringen zwei verschiedenen Quellen; theils sind sie ein Erbtheil des griechisch-römischen Alterthums (Löwe, Greif, Adler, Delphin),*) theils gehören sie ursprünglich der christlichen Symbolik an, z. B. Vogel und Fisch,**) Pfau, Hirsch und Lamm, und sind erst später als reines Decorativ benutzt, und mit ihnen noch manche andere Thiere, wie Fuchs, Hund, Ziege, Hahn, Perlhuhn, Habicht u. s. w. Alle unbestimmten Thierformen, die man unter dem nichtssagenden Namen „phantastische Thiere" zusammen zu fassen pflegt, sind dem eigentlichen byzantinischen Stil völlig fremd.

Was nun die römischen Thierformen betrifft, so finden wir während der ganzen selbstständigen Periode der byzantinischen Kunst ein festes Innehalten der klassischen Formen; andere Thiere, z. B. der Affe und Gruppen kämpfender Thiere, die uns aus der westeuropäischen Ornamentik so wohl bekannt und offenbar derselben entlehnt sind, treten erst später auf.***) Die Thierformen der christlichen Symbolik sind

---

der byzantinischen „Decadencekunst" vor. Eine ähnliche Behandlung des menschlichen Antlitzes liesse sich übrigens an manchen Orten nachweisen, wo ein primitiver oder tiefgesunkener Kunstsinn herrscht. Das genannte Object darf mit Sicherheit der germanisch-römischen Stilperiode zugewiesen werden.

*) Ch. Texier a. a. O. S. 1 u. S. 202; — Labarte a. a. O. II. S. 218; — Menologium Graecorum, Urbini 1727, II. S. 97 und S. 74; — Gori a. a. O. II. Pl. 10. 11; — Waagen: Treasures of art etc. III S. 66; — Didron a. a. O. 23 S. 278; — Vgl. Viollet le Duc: Mobilier français I S. 80.

**) Z. B. Harley Ms. No. 1810; — Arundel Ms. No. 547; — Additional Ms. No. 5111 S. 10—12, Brit. Mus.; — Bibl. Nat. fonds grec No. 510, No. 139, No. 64; — Ch. Texier, Salzenberg, Labarte, Gori a. a. O.

***) Z. B. Bibl. Nat. fonds grec No. 550. aus dem 13. Jahrh. Alles was man für byzantinische Arbeit erklärt hat, aber anderswo seine Heimath hat, hier aufzuführen, würde zu weit gehen. Das Stück Zeug, welches Cahier und Martin a. a. O. II. Pl. 16 abbilden, wird ohne Grund für byzantinisch gehalten. Die darauf vorkommenden Drachen, zweibeinig, mit Flügeln und Schlangenschwanz, trifft man niemals in der älteren byzantinischen oder orientalischen Kunst, wohl aber vom 11. Jahrh. an im westlichen Europa. Die Anordnung des Pflanzenmotivs und der Thiere hat die grösste Aehnlichkeit mit dem Muster des zu den deutschen Kaiserinsignien gehörenden goldenen Cingulums, welches in Wien bewahrt wird. Franz Bock, welcher in seinem vortrefflichen Werke: Die Kleinodien des heil. römischen Reiches deutscher Nation, Wien 1864, dieses Stück abbildet, hat gezeigt, dass es sicilianische Arbeit ist. — In Owens Jones Grammatik der Ornamente findet sich unter den Beispielen byzantinischer Ornamentik manches was aus der romanischen Zeit in Westeuropa herrührt. — J. Labarte betrachtet den Einband von Berengars

gleich den eben genannten Thieren, die lediglich eine decorative Bedeutung haben, immer durchaus naturgemäss behandelt. Man ist überall bemüht den Thieren ihre wirkliche Gestalt zu geben und die natürlichen Formen festzuhalten; es wird kein Versuch gemacht diese Thierbilder in ornamentale Figuren umzuwandeln oder in stilisirte Formen, die sich von der Natur entfernen. Die Thiere verschmelzen nie vollständig mit den rein ornamentalen Elementen, sie haben in dem stilisirten Laubwerk stets ihren besonderen Platz in einem kleinen selbstständigen Bilde mit Bäumen und Pflanzen oder über den Dächern und Kuppeln der Gebäude. Die Thierfiguren spielen überhaupt keine Hauptrolle in der Ornamentik; selbst der Thierkopf, dem man in der griechisch-römischen Welt überall begegnet, kommt sicher nur in den ersten Jahrhunderten der byzantinischen Kunst vor, und wohl zu beachten! in vollkommen römischer Form.*) In dem späteren Mittelalter trifft man wohl dann und wann decorative Löwenköpfe, aber dieselben sind, gleich so manchen anderen fremden Elementen**) ohne Zweifel aus der westeuropäischen Ornamentik aufgenommen.

„liber sacramentorum“ in Monza (J. Labarte a. a. O. Pl. 8) als byzantinische Arbeit; aber Thierformen, Blattwerk und Composition sind durchaus im Geschmack der karolingischen Renaissance und können nicht dem byzantinischen Stil zugeschrieben werden. Die Auffassung Labartes beruht wahrscheinlich auf der falschen Ansicht, dass die Cloisonné-Arbeit mit Granaten und Glasfluss ausschliesslich byzantinisch ist; diese schwierige Frage, welche Gegenstand weitläuftiger Discussionen zwischen Labarte, de Laborde, F. de Lasteyrie, Peigné-Delacourt, Ch. de Linas, Franz Bock und anderen gewesen ist, kann hier nicht in Behandlung gezogen werden. — Ein Relief mit Laubwerk, Thier- und Menschenfiguren in der Kirche des heiligen Grabes in Jerusalem soll nach Vogüé (Les églises etc. S. 201 ff.) dem französischen Stil des 12. Jahrhunderts angehören, aber zugleich, mit Hinweis auf die illuminirten Manuscripte von einem Studium und einer Nachbildung byzantinischer Kunst zeugen. Das kann kaum möglich sein. Die angeführte Sculptur ist durchaus französisch, was in den späteren byzantinischen Handschriften an ähnlichem Laubwerk und ähnlichen Figuren vorkommt, muss aus der Kunst des westlichen Europa geschöpft sein. Es ist vielleicht nicht überflüssig hier zu bemerken, dass die Zeichnung des stilisirten Laubwerkes in den Mosaiken, welche die Basilika zu Bethlehem schmücken, nicht byzantinisch, sondern italienisch ist. (Vogüé a. a. O.; Johannes Ciampinus: De sacris edificiis a Constantino magnis constructis, Romae 1693 Pl. 23.) — Vergl. F. Schiern in den Videnskabernes Selskabs Forhandlinger 1859.

*) Siehe jedoch Gaidoz in der Revue celtique I. S. 14.

**) S. z. B. Additional Ms. Nr. 11838, Brit. Mus.

Hält man demnach fest, dass in der byzantinischen Kunst nur griechisch-römische Thiermotive und natürliche Thierfiguren in ihrer wirklichen Gestalt vorkommen, da wird man nicht annehmen können, dass die nordische Thierornamentik die Vorbilder oder die Vorstellungen ihrer willkürlichen, unbestimmbaren Schöpfungen aus Byzanz geholt habe. Es ist unmöglich anzunehmen, dass sich unter den nordischen Thiermotiven Elemente befinden, welche zwischen dem 6. und 11. Jahrhundert aus der byzantinischen Kunst herübergenommen sind und noch unmöglicher ist es das ganze Thiergewimmel der nordischen Ornamentik von den byzantinischen Traditionen aus der griechisch-römischen Schönheitswelt abzuleiten.

Und dasselbe wie von den Thierfiguren gilt von allen übrigen Elementen in der byzantinischen Ornamentik: man bleibt bei den antiken Motiven, Eierstab, Perlenschnur, tauartig gewundenem Stab und Zahnschnitt, Mäander und Wellenlinie, Rosette und Stern, — wesentlich neues wird nicht erfunden (Vogüé). Man entfernt sich allerdings von den aus der Antike bekannten complicirteren Motiven, Profilen*) und Palmetten,**) und, was wichtiger ist, gewisse Motive treten in den Vordergrund, während andere fast ganz verschwinden. Man begegnet z. B. überall geometrischen Eintheilungen, Cirkel, Viereck, Dreieck, Treppenmuster und breiten, getäfelten, offenen Bandschlingen, während griechische Mäander und Palmetten nur selten zur Verwendung kommen. Das Charakteristische der byzantinischen Ornamentik liegt überhaupt nicht in den Details, welche gewissermassen den antiken gleich bleiben; es sind vielmehr die Benutzung und Zusammenstellungen der Details, Farbe und Material, Kunstgefühl und Geschmack, welche die neue Zeit kennzeichnen. In ihrer Gesammtheit ist die Decoration byzantinisch, in ihren Einzelheiten antik.

Einige der Motive, welche in der byzantinischen Kunst zur Anwendung kommen, findet man zwar auch im Norden, z. B. die Perlenschnur und die Bandeintheilung; allein da dieselben Elemente der gleichzeitigen Ornamentik im Westen eigen sind, ist kein Grund für die Annahme, dass sie aus Byzanz geholt seien; es wäre denn, dass besondere Verhältnisse auf etwaige in den letzten Jahrhunderten der nordischen Vorzeit statt-

---

*) S. Vogüé, Lenoir, Salzenberg, v. Quast a. a. O.

**) Z. B. Bibl. Nat. fonds grec No. 139, Salzenberg a. a. O. Pl. 16. Fig. 9.

gehabte Verbindungen mit dem byzantinischen Reiche hindeuten; aber thatsächlich finden wir gerade das Gegentheil. Byzantinische Münzen aus späterer Zeit als dem Anfang des 6. Jahrhunderts sind in Scandinavien äusserst selten (Montelius) und sie erfuhren keine Nachbildungen, wie es mit den früher eingeführten Münzen geschehen war; ebenso wenig spricht für einen lebhaften Verkehr, dass, wie wir oben gesehen, so wenig byzantinische Arbeiten unter den nordischen Funden vorkommen. Der durch die grossen Völkerbewegungen veranlasste lebhafte Verkehr zwischen Norden und Süden muss, nachdem die Ruhe in Europa mit dem Verlust der Hälfte der classischen Welt erkauft war, aufgehört haben. Die slawischen Stämme, die sich gleich einem Keil zwischen dem oströmischen Reich und dem Norden eingeschoben hatten, müssen den Weg, auf dem ehemals die germanischen Völker ab- und zugeströmt waren, gesperrt haben (Worsaae), und endlich war das byzantinische Reich nur ein prachtvolles Denkmal über den kräftigen, productiven römischen Staat, der sogar für die Formen nordischer Länder einen so reichen Ueberschuss gehabt hatte. Nur indirect, als mitwirkend in der frühen Renaissance in Italien und in dem karolingischen Reiche, erhielt die byzantinische Kunst auch für das heidnische Scandinavien einige Bedeutung.

VII.

Persische und arabische Ornamentik.

Neben dem byzantinischen Stil herrschten während des Zeitraumes mit dem wir uns hier beschäftigen, im Orient zwei ausgeprägte Stilarten: die persische und die arabische. Obgleich zahlreiche Funde orientalischer Münzen im Norden davon Zeugniss geben, dass der Verkehr zwischen Scandinavien und dem Orient erst nach dem Fall des Sassaniden-Reiches begann, und obgleich nur ein einziger Fund möglicherweise auf Verbindungen in früherer Zeit hindeuten könnte,*) dürfen wir es doch nicht unterlassen, einen flüchtigen Blick auf die sassanidische Kunst zu werfen. Unmöglich ist es nicht, dass aus diesem Reiche, welches in politischer Macht ebenso hoch stand als in künstlerischer

*) Finn Magnusson: Runamo S. 586.

Tüchtigkeit, ein Einfluss in dieser oder jener Richtung bis nach dem Norden fühlbar geworden sei und die scandinavische Alterthumsforschung hat es nicht bei einem Versuch bewenden lassen für ungeklärte Fragen die Erklärung aus dem Osten zu holen.*)

Das sassanidische Reich bestand aus Ländern, die ehemals der assyrischen und altpersischen Herrschaft unterthan gewesen waren, und folglich waren sie auch in künstlerischer Beziehung Erbe der älteren Staaten. Am deutlichsten offenbart sich diese Tradition aus der Vorzeit vielleicht in den vielen Reliefbildern religiösen und historischen Inhaltes, die das hauptsächliche Element in dem sassanidischen Stil bilden; aber auch in dem eigentlich ornamentalen findet man in allen, was an sassanidischen Bauten, Metallarbeiten und Geweben bewahrt ist, geerbte und von auswärts angenommene Züge. In den Thierfiguren der Capitäle, in den zusammengesetzten Cannelirungen und Perlenbändern erkennen wir Motive aus der Architectur der Achämeniden. Aus der griechischen Kunst stammen Acanthusblatt, Weinlaub und die laufenden Palmetten, die üppigen Blattbüschel und Blumenbündel; die häufige Anwendung von Nischen und Säulenstellungen schreibt sich speciell von der römischen Kunst her und von Byzanz hat man die vierseitigen Capitäle mit ihrem eigenthümlichen Blattwerk geliehen.**) Der prächtige sassanidische Stil mit seiner feierlichen Breite und schwülstigen Ueppigkeit enthält keine eigentlich neuen Motive; alles ist von den uralten Kunstrichtungen im Orient oder von den klassischen Ländern hergeleitet und vergebens sucht man etwas, das sich mit der nordischen Thierornamentik in der Zeit nach der grossen Völkerwanderung vergleichen liesse. Der Einwand, dass auch in der sassanidischen Ornamentik häufig Thierbilder vorkommen, ist kaum erlaubt, da die so eigenthümlich stilisirten und in allen Einzelheiten so characteristischen Greife, Löwen und Vögel mit den Thierfiguren des Nordens auch nicht die geringste Aehnlichkeit haben.***)

Dort sind die Traditionen der grossen Kunst des Alterthums in charactervollen Bildern, in welchen antike Form und modernes Natur-

*) Viele Schriften des Prof. C. A. Holmboe haben diese Richtung.

**) Coste et Flandin: Voyage en Perse.

***) Coste et Flandin: Voyage en Perse Pl. 8 und 10. Aspelin: Antiquités du Nord finno-ougrien II. Fig. 609—10 u. 613; Cahier et Martin: Mélanges d'archéologie etc. 3. S. 123 ff. Vergl. Ritters Erdkunde IV. 2. S. 712.

studium in eigenartiger Stilisirung verarbeitet sind, klar ausgedrückt, hier finden wir nur unbeholfene Versuche und das erste verzweifelte Abmühen, natürliche Gestalten zu bilden. Jeder Gedanke an einen möglichen Zusammenhang zwischen diesen beiden Stilarten muss deshalb abgewiesen werden, zumal die Funde im Norden in keiner Weise darauf hindeuten.

Nach dem Fall des Sassaniden-Reiches liegt das Verhältniss zu dem orientalischen Kunststil anders. Vom Schluss des 9. Jahrhunderts an stand der Norden in lebhafter Berührung mit dem Orient, wovon Tausende von kufischen Münzen, hauptsächlich aus dem 10. Jahrhundert, die im Norden ausgegraben worden, Zeugniss geben. Dass zwischen dem verarbeiteten Silber, welches diese Münzen begleitet, manches orientalische Arbeit ist, leidet kaum Zweifel. Manche geflochtene Ringe und feine Filigranarbeiten sind nicht im Norden gemacht; aber desungeachtet müssen wir doch annehmen, dass die meisten Schmuckstücke in den Silberfunden nicht fremden Ursprunges sind.*) Die eingepunzten Figuren, das Drahtwerk und aufgelöthete Korn, die in der Ornamentik des Silberschmuckes die Hauptelemente bilden, waren vor der Berührung mit dem Orient im Norden bekannt und die einzigen Thierfiguren, die in diesen Funden vorkommen, sind nordische Umbildungen gewisser Formen, die schon in älterer Zeit im Norden zu Hause waren. (S. oben S. 150.) Trotz dem Import verschiedenen Silberschmuckes und grosser Massen orientalischer Münzen, ist demnach kein Grund zu der Annahme, dass durch die Handelsverbindungen mit dem Orient neue Ornamente, namentlich Thiermotive dem Norden zugeführt seien. Da indessen die Vermuthung, dass mit dem grossen Silberimport doch dies oder jenes Ornamentmotiv nach dem Norden hinaufgedrungen sei, so unabweislich nahe liegt, so müssen wir zum wenigsten die Hauptzüge des älteren arabischen Stils in Betracht ziehen, um einen festeren Standpunct in dieser Frage einzunehmen.

Trotz dem künstlerischen Einfluss, den die angrenzenden Culturvölker schon früh auf Arabien, über dessen Grenzen hinaus sie oft ihre Herrschaft erweitert hatten, geübt haben konnten, besassen doch die

---

*) Die letzten Aeusserungen über diese Verhältnisse findet man in Sveriges Historia S. 297, 301, 312, und in der Antiquarisk Tidskrift f. Sverige 3 S. 51; und in Månadsblad 1877 S. 527.

Araber, als sie aus ihren Wüsten hervorströmten, noch keine selbstständige Kunst. Der arabische Stil entwickelte sich erst später auf Grundlage der Kunst der eroberten Länder.*) So weit sich aus den allerdings spärlichen Ueberresten aus der Zeit vor dem Jahre 1000, die durch das ungleich reichhaltigere Material aus den nächstfolgenden Jahrhunderten ergänzen, ersehen lässt, befinden sich in der älteren arabischen Ornamentik keine eigentlich neuen Motive. Neben geometrischen Figuren, die nicht ohne Grund mit klassischen Motiven in Verbindung gebracht sind,**) besteht das Hauptelement der Ornamentik jener Periode in einem üppigen Laubwerk, welches sichtlich römischen, byzantinischen und sassanidischen Mustern nachgebildet ist. Das Acanthusblatt in abgeschliffenen Formen, bald entfaltet, bald zusammengelegt und gewöhnlich in laufenden Ranken angebracht, ist im Grunde dasselbe, welches wir aus einer spätrömischen Zeit kennen; die zusammengestellten Blumen und die kreisförmige Anordnung des Laubwerkes gleichen vollkommen dem spätbyzantinischen, während die prunkvollen Aufstellungen und üppigen Blätterbüschel an sassanidische Kunst erinnern.***) Das eigenthümliche Gepräge, welches desungeachtet schon damals die arabische Ornamentik kennzeichnet, beruht auf der Behandlung der Motive. Die Blätterranken z. B. sind sehr verwickelt, die Blätter verlängert und geschnörkelt, das Laubwerk vermischt sich mit Bandmotiven oder erscheint in neuer, steifer, oftmals symmetrischer Zusammenstellung. Doch sind noch im 12. Jahrhundert die klassischen Motive so vorherrschend, dass man bei weniger sorgfältiger Betrachtung versucht sein könnte, manches Detail dem romanischen Stil zuzuschreiben. Und es ist dies in der That die romanische Periode des Orients; man lebte dort wie im Westen von den Traditionen aus der klassischen Welt, aus welchen sich erst allmählig neue Formen entwickelten. Die eigenartige arabische Orna-

---

*) Z. B. Salzenberg: Baudenkmale von Constantinopel S. 8; — Vogüé: Le temple de Jerusalem S. 82 ff.; — Schnaase a. a. O.; — C. v. Lützow: Zeitschrift für bildende Kunst, Leipzig 1866, S. 87 ff. Girault de Prangey: Essai sur l'architecture, Paris 1841.

**) Vogüé: Syrie centrale, S. 109.

***) Z. B. Vogüé: Le temple de Jerusalem S. 82 ff.; Girault de Prangey a. a. O.; — Prisses d'Avennes: L'art arabe; — Schnaase a. a. O.; — André: Notice: sur une cassette d'ivoire de la cathédrale de Bayeux, Rennes 1869; — Franz Bock: Die Kleinodien des heil. röm. Reiches etc. Anhang S. 53.

mentik mit den neuen Blattformen, die aus dem gefalteten Acanthusblatt entstanden durch Wegwerfen verschiedener Details, durch Verlängerungen und geschnörkelte Umrisse, kann an einzelnen Orten bis in das 11. Jahrhundert zurückgeführt werden;*) völlig entwickelt erscheint sie erst in den nächsten Jahrhunderten, und noch später verdrängt sie die romanischen Elemente.

Hält man fest, dass die arabische Kunst um die Zeit, als das orientalische Silber den Weg nach dem Norden fand, hauptsächlich sich auf Blattmotive beschränkte, da scheint es, selbst bei oberflächlicher Kenntniss der nordischen Ornamentik, bald einleuchtend, dass dieselbe weder auf arabischem Stil beruht, noch von demselben entlehnte Elemente besitzt. Man findet allerdings in beiden Stilarten etwas überladenes und gedrängtes, etwas verwickeltes und verschlungenes, das auf den ersten Blick auf nahe Verwandtschaft hinzudeuten scheint; allein dieses gemeinsame Gepräge, welches man in damaliger Zeit in gewissem Grade überall wiederfindet, ist nur der Ausdruck des primitiven Standpunctes, auf welchem man an beiden Orten noch verharrte, wo man, ohne die Bedeutung der freien Fläche zu ahnen, an der möglichst reichen Decoration Gefallen findet.**) Etliche mit älterem orientalischen Blattornament verzierte, importirte Gegenstände dürften allerdings unter den nordischen Funden vorkommen. Die steife, strenge Behandlung der romanischen Blattformen lässt sich z. B. in den Ornamenten einiger Riemen-

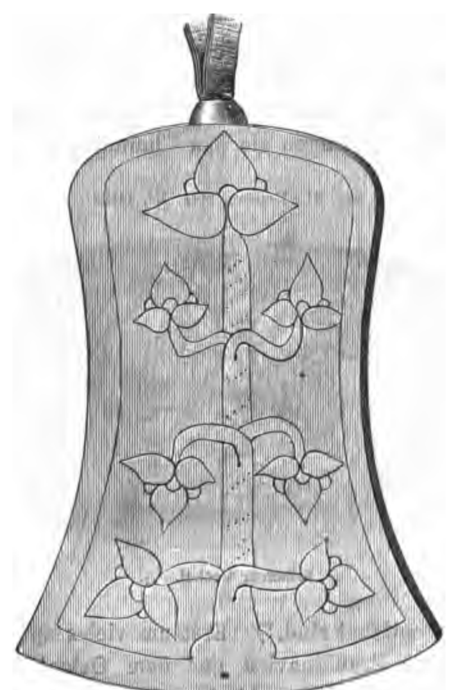
*) Texier: Description de l'Arménie, la Perse et la Mésopotamie, Paris 1842, Pl. 18.

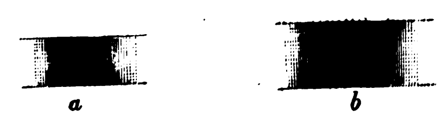
**) Eine unrichtige Auffassung dieses Verhältnisses hat zu der Anschauung geführt, dass das „durchkreuzende und verknüpfende Motiv die ursprünglich germanische Ornamentform sei" (Dietrichson: Den Norske Traeskjaerer). Es liegt in dem germanischen Geschmack kein mystischer Hang zum „Durchkreuzen". Jede primitive, unentwickelte Ornamentik ist überladen und stets bestrebt so viel wie möglich die leere Fläche auszufüllen; wenn man nun hauptsächlich mit bandförmigen Motiven zu thun hat — wirklichen Bändern oder bandförmig gestreckten Thierformen und Blättern — da ergiebt sich leicht ein Geflecht, ein Gewinde, welches in der besten Zeit der klassischen Kunst ebenso wenig vorkommen kann, wie in irgend einer anderen entwickelten Kunstperiode. Ein germanisches Durchkreuzungsprincip aufstellen zu wollen, ist gewiss verkehrt; dies Princip ist ebenso gut keltisch, chinesisch, kabylisch wie germanisch; es gehört einer gewissen künstlerischen Culturstufe, aber nicht einem einzelnen Volke an.

beschläge aus Björköer Gräbern*) erkennen, während eine silberne Hängeplatte mit spät byzantinischen Blumen in symmetrischer Anordnung als ein gutes Beispiel von byzantinischem und sassanidischem Element im arabischen Stil dienen kann (Fig. 80**). Auch in dem silbernen

Fig. 80. Stockh. Mus.







Hängeschmuck v. Silber. 1/1

*) Aus dem Björköer Grabe No. 716. Stockh. Mus.; — vgl. Prisse d'Avennes a. a. O. Pl. 3 und 44. Vielleicht gehört auch ein Mundblech zu einer Schwertscheide im Christiania Mus. No. 1448 hierher.

**) Aus dem Björköer Grabe No. 464. Fig. a und b zeigen die Dicke des Hängeschmuckes an. Vgl. Prisse d'Avennes a. a. O. Pl. 147.

Deckel von Haraldsborg darf man sowohl hinsichtlich des Laubwerkes als der Thierfiguren eine orientalische Arbeit, etwa des 11. Jahrhunderts vermuthen, in welcher der sassanidische Character noch zu erkennen ist. (Fig. 81.) Ausser den Silbersachen giebt es unter den nordischen Fundstücken kaum etwas, das sich mit Sicherheit als arabisch bestimmen liesse. Was sonst noch Blattornamente zeigt, ist anderen Ursprunges (s. oben) und das gesammte nordische Thiergewimmel hat mit der arabischen Kunst nichts gemein. Thiermotive sind der älteren arabischen Ornamentik überhaupt fremd; begegnet man ausnahmsweise Bildern dieser Art, da tragen sie den Character des persischen Stils,

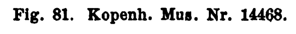


Fig. 81. Kopenh. Mus. Nr. 14468.



Silberner Deckel. 3/4.

dem sie offenbar entlehnt sind.*) Erst um vieles später, als die Verbindungen zwischen Scandinavien und dem Orient längst aufgehört hatten, tauchen auch in der arabischen Ornamentik naturalistisch behandelte Thierbilder auf, indem man während einer Periode künstlerischen Aufschwunges, unmittelbar aus der Natur neue Motive schöpfte.

---

*) Vgl. Texier a. a. O. S. 72; — Vogüé: Syrie centrale I. S. 70.

VIII.

Finnische und slawische Ornamentik.

Die Verbindungen, die schon seit ältesten Zeiten zwischen Scandinavien und den Ländern jenseits des Meeres im Osten und Südosten bestanden hatten, nahmen während der jüngeren Eisenzeit einen neuen Character an, indem in Russland nordische Reiche gegründet wurden, von wo auch die Nordländer durch Handel und Heerzüge mit dem inneren Russland in ebenso nahe Berührung kamen, wie sie sie früher mit den Küstenländern der Ostsee gepflogen hatten. Von Livland und Finland bis tief nach Russland hinein sind Funde nordischer Waffen und Schmuckstücke überaus häufig und andererseits sind in Scandinavien nicht wenige Alterthumsgegenstände gefunden (Aexte, Kettenschmuck, Nadeln, Spangen und verschiedene Ringe), die unbestritten als Waaren betrachtet werden müssen, die von jenseits der Ostsee herübergeholt wurden *). In einem scandinavischen Lande sind die Beweise dieser Verbindungen noch wichtiger. Auf Gotland eignete man sich einige der fremden Formen an und zwar nicht durch genaue Nachbildung, sondern durch Aufnahme allgemeiner Formen, die alsdann mit den üblichen nordischen Ornamenten ausgeschmückt wurden **).

---

*) Aspelin im Congrès international, compte rendu Stockholm 1874 S. 669, 673, 681; — Hildebrand in Månadsblad 1877 S. 564 und in Stateus historiska Mus. 1873 S. 84; — Montelius: Antiqu. suéd. f. 622—23 u. 611; — Kopenh. Mus. No. 11034, 21027, C14; — Spangen von der Form wie Montelius: Sveriges Historia S. 331 Fig. 394; — Ohrringe Hauptform wie Aspelin a. a. O. S. 675; — im Funde von Undrom, Stockh. Mus.; — Kopenh. Mus. No. 18198 und Fund No. 21459 und 18634. In Norwegen dürften, mit Ausnahme der Funde aus nicht norwegischen Gräbern in den Finmarken nur etliche Ringspangen und ein Kreuz in Betracht kommen. (Aarsberetn. 1867 S. 83 und 1871 Pl. Fig. 18). In Betreff anderer Formen, der geflochtenen und gewundenen Hals-, Handgelenk- und Fingerringe (wie Montelius Antiqu. Suéd. Fig. 615—18 und 621) muss es bis weiter unentschieden bleiben, ob sie von slawischen oder finnischen Völkern oder aus dem Orient nach Scandinavien gekommen sind.

*) Stockh. Mus. No. 5576 bildet das Endstück einer Kette von livländischem Typus, wie Montelius a. a. O. Fig. 623, und ist im irisch-nordischen Stil ornamentirt. Stockh. Mus. No. 2620 ist ein ähnliches Kettenstück aber mit Thierfiguren wie im Månadsblad 1879 S. 59; vgl. oben S. 148 Anmerk. **). Die auf

Angesichts dieser Züge, welche zeigen, das Scandinavien, welches in so grossem Umfange künstlerische Motive aus Westeuropa empfing, sich auch nicht scheuete bei dem Osten in gleicher Beziehung Anleihe zu machen, sollte man erwarten, dass sich etliche vom Osten entlehnte Ornamentmotive nachweisen liessen; aber dies ist nicht der Fall, die nordische Ornamentik hat von der finnisch-slawischen Stilrichtung nichts geborgt und zwar aus dem einfachen Grunde, weil ihre arme und characterlose Ornamentik nichts besass, was für ein Volk, dessen Auge an eine lebendige Thierornamentik gewöhnt war, irgendwie Reiz haben konnte.

Bei allen Alterthümern von finnischen und slawischen Völkern finden wir in der jüngeren Eisenzeit, wohin wir blicken, eine ausserordentliche Einförmigkeit nicht hinsichtlich der Formen, die oft mannigfaltig genug sind, sondern in der Ornamentik. Die Aehnlichkeit beruht lediglich auf einer gemeinschaftlichen Armuth. Die ganze Ornamentik baut sich nämlich im wesentlichen auf aus gekörnter und geflochtener Arbeit, einfachen Linearmotiven und eingestanzten Figuren. Aber so viel das geflochtene und gedrehte Drahtwerk in Bronze und Silber sich variiren lässt, so fein und zierlich das Korn, die gestanzten Verzierungen, die Zickzacklinien, Punctreihen, Kreise, winkeligen und combinirten Figuren sich ausführen lassen, kommt man doch über eine flache, steife und einförmige Ornamentik nicht hinaus; auf allen unzähligen Ringen, Spangen und Hängezierrathen, die auf dem weitgedehnten Gebiet aus den verschiedensten Begräbnissplätzen ans Licht gefördert sind: immer dieselben Verzierungen.

Desungeachtet, besitzt der Filigranstil, wie man ihn nennen könnte, doch etwas, was der entstehenden Thierornamentik angehört. Wenn die Ecken, Zipfel und Enden in Thierköpfe umgewandelt werden, wenn die Spangen und Hängezierrathe bisweilen Thiergestalt annehmen, so sind dies wiederum Entwicklungen, die sich auf ornamentalem Wege vollziehen, und die, wenn sie ungestört fortschritten, zur Ausbildung einer Thierornamentik führen könnten. Noch ist die Bewegung weit davon entfernt; sie ist erst in ihrem ersten Stadium, denn noch haben

Gotland so häufig vorkommenden Ringspangen wie Montelius a. a. O. Fig. 588 und Armringe wie ebendaselbst Fig. 597 sind gewiss zum Theil nordische Arbeit.

die Thiere sich nicht abgelöst von den Formen, die zu ihrer Entstehung Veranlassung geben. (Vgl. oben S. 31 und S. 60 *).

Man findet zwar auch an den Alterthümern aus diesen Gegenden hier und dort Blattornamente, aber bei näherer Betrachtung stellt sich heraus, dass diese Motive, welche weit über den künstlerischen Standpunct der Bevölkerung hinaus liegen, auf verschiedene Weise von fremden Stilarten eingeführt sind. Diese Sachen sind zum Theil aus byzantinischem und arabischem Gebiet eingeführt, von woher Scandinavien ganz ähnliche Dinge holte **), etliche sind wirklich inländisches Fabrikat aber aus einer späten Zeit, indem die Blattornamentik dem allgemeinen Stil des romanischen Mittelalters angehört***).

Die eigentlich finnisch-slawische Ornamentik der jüngeren Eisenzeit besteht demnach in Filigranmotiven und linearen Elementen, die eine fein eingetheilte aber wenig in die Augen fallende Ornamentik bilden. Von einer Kunst auf solchem Standpunct hatte Scandinavien nichts zu lernen. Diese primitive Ornamentik hatten die Nordländer

---

*) Nur auf einem begrenzten Gebiete in Russland kennen wir, wenn nicht eine ausgebildete Thierornamentik, doch eine häufige Benutzung von Thier- und Menschenbildern. Aber dieser ganz eigenthümliche permische Stil soll, wenn man den Ergebnissen der bisherigen Forschungen trauen darf, der Bronzezeit und der älteren Eisenzeit angehören, und in besonderen Verbindungen zwischen der sibirischen Bronzecultur und den asiatischen Culturländern im Süden begründet sein. S. Aspelin im Congrès international, compte rendu, Budapest 1877 S. 677 und Stockholm 1874 S. 661; De la civilisation préhistorique des peuples permiens, Leide 1878; — Antiquités du Nord finno-ougrien. — Verschiedentlichen Bemerkungen über die hier behandelten Verhältnisse von Viollet-le-Duc (l'art russe, Paris 1877) entgegen zu treten, würde hier zu weitläufig werden.

**) Z. B. Finska fornminnesföreningens Tidskrift 1877 S. 117 Fig. 43; — Aspelin: Antiquités du nord finno-ougrien II Fig. 732, III Fig. 823; — A. Ouwaroff; Les Mériens: St. Petersbourg 1875 S. 38, Atlas Pl. 8 Fig. 40, 41; — Vgl. oben S. 162 Note ** und †.

***) Auf andere Weise dürfte das auf livländischen Spangen, Nadeln, und Ketten-Endstücken vorkommende Blattwerk sich schwer erklären lassen. S. z. B. Kruse: Necrolivonica Pl. 1 F. a—c, Pl. 2 Fig. f; — Bähr: die Gräber der Lieven Pl. 7 Fig. 8a, Pl. 20 Fig. 11; — Hartmann: das vaterländische Museum zu Dorpat Pl. 8 Fig. 13; — Gotthard von Hansen: Esthländisches Provinzialmuseum Pl. 6 Fig. 9. Vgl. Montelius im Månadsblad 1873 S. 186.

bereits in der älteren Eisenzeit aufgegeben, um im Verein mit dem ganzen westlichen Europa eine ausgeprägte und durchgeführte Thierornamentik auszubilden.

IX.

Rückblick und Schluss.

Dass die vorhistorische Alterthumskunde im Norden gegründet worden, dass dort die grossen Culturperioden der fernen Vorzeit zuerst nachgewiesen, ihre Verschiedenheiten beobachtet, ihre Reihenfolge festgestellt worden, ist leicht begreiflich. Das südliche Scandinavien muss sowohl in Folge seiner Lage, als dadurch, dass es in die ganze europäische Entwicklung hineingezogen war, ein vortreffliches Material für das Studium der Hauptabschnitte der vorhistorischen Zeitalter gewähren. Nur die grossen Culturbewegungen drangen hinauf nach dem Norden und zwar dann erst, nachdem sie eine feste Form angenommen hatten und hier haben sie sich so regelmässig und klar in den Funden ablagern können, wie es im Süden, wo sich die Entwicklung in weniger begrenzten und weniger einfachen Verhältnissen vollzog, nicht geschehen konnte. Auf der anderen Seite war Scandinavien trotz seiner isolirten Lage schon in ferner Vorzeit an der allgemeinen Entwicklung ebenso stark betheiligt, wie irgend ein anderes Land innerhalb der Peripherie der Civilisation des Alterthums.

Diese Verhältnisse begünstigen auch die Untersuchungen bezüglich der Entwicklung der Ornamentik. Nirgend liegt die Kunst des Alterthums in so vollen deutlichen Schichten abgelagert so klar zu Tage, wie in Scandinavien; wenn irgendwo, so ist es hier, wo man die beginnende Kunstentwicklung beobachten, den ersten Voraussetzungen für die Kunst der modernen Civilisation nachforschen kann, die auf die Arbeit der Jahrtausende gebaut ist, auf den Kunstschatz, der unter wechselnden Culturverhältnissen von Geschlecht zu Geschlecht angesammelt worden, um ihn kommenden Zeiten als Erbtheil zu überantworten. Bis zu den ersten Keimen zurück muss man nachspüren: sieht man den breiten

schwellenden Strom, da will man seinen früheren Lauf, seine ersten Quellen kennen.

Die Ornamentik ist der Anfang aller Kunst. Ehe die Form das Auge anzieht, ehe die Farbe zur Hülfe gerufen wird, lockt die leere Fläche des Menschen Hand. Die erste mehr oder minder bewusste künstlerische Thätigkeit, insofern es sich um das Hervorbringen von etwas sichtbarem handelt, was keinen practischen Zweck hat, sondern ausschliesslich darauf hinzielt, das Auge zu erfreuen und befriedigen, äussert sich in der Ornamentik, welche die Form deckt und die Fläche ausfüllt. Diese erste Bewegung innerhalb der neolithischen Zeit*) offenbart sich am deutlichsten und am einfachsten in der nordischen Steinzeit, wo die ganze Ornamentik auf dem Punct und der geraden Linie beruht. Wollte man in rein abstracter Weise den ersten Regungen der Kunst nachforschen, liesse sich nichts einfacheres und primitiveres denken als diese reine Linearornamentik **).

In der Bronzezeit werden die ersten ornamentalen Elemente vermehrt durch die Bogenlinie, den Kreis, die Spirale u. s. w., die nun für den grössten Theil des europäischen Bronzeculturgebietes die Grundlage der Ornamente bilden. Man kommt in dieser Periode einen Schritt über die linearen Elemente hinaus, indem man den Versuch Thierbilder zu formen wahrnimmt, was unter ungestörten Verhältnissen überall die

*) Aus dieser Periode liegt die Ornamentik in vollen Fund-Serien ohne Lücken und Unterbrechungen vor. Eine Erklärung der Paläolithischen Kunst wird sich wegen des spärlichen Materials nie über unsichere Hypothesen erheben können.

**) Vgl. z. B. Westwood im Archaeological Journal 10, S. 284 ff. und Hans Hildebrand: De förhistoriska folken. Es darf nicht vergessen werden, dass hier nur von der Ornamentik als Ganzes und mit Bezug auf ihren wesentlichen Character die Rede ist. Auf keiner Stufe der künstlerischen Entwicklung bildet der Mensch die Ornamente gleich einer Maschine, die eigens dazu konstruirt ist eine gewisse Art von Bildern zu zeichnen, und zu allen Zeiten hat es Individuen gegeben, die über die allgemeine Regel hinaus gehen. Auch in der Steinzeit sehen wir einzelne Versuche Pflanzenformen aufzunehmen (z. B. Troyon: Habitations lacustres, Lausanne 1860 Pl. 7 Fig. 35) und Thiergestalten zu bilden (z. B. Montelius: Antiquités suéd. S. 111) und Menschengesichter (z. B. J. Mestorf in den Verhandlungen der Berliner Gesellschaft für Anthropol., Ethnol. und Urgeschichte 1872 und 1875).

zweite Hauptstufe in der Entwicklung der Ornamentik zu sein pflegt. Die überlieferten Ornamente festhaltend und gebunden an die äusseren Formen, verwandelt man die linearen Motive in Thiere. Den freien Enden der Linien giebt man die Form eines Kopfes und in gleicher Weise verfährt man mit den Ecken und Abschlusslinien. Das ist der Anfang einer neuen Ornamentik, deren Motive Thierbilder sind; aber über diese Anfänge kann die Zeit der Bronzecultur nicht hinaus, weil sie von einer neuen Stilperiode abgelöst wurde, deren Entwicklung man die Kenntniss eines bis dahin nicht benutzten Materials verdankt: des Eisens.

In der vorklassischen Periode, die im Süden die Bronzezeit ablöste, scheint die frühere Stilbewegung fortgesetzt und weiter ausgebildet zu sein, indem das Grundelement der Ornamentik in Thierfiguren besteht. Eine ungemischte und consequent durchgeführte Thierornamentik wurde es jedoch nicht. Die Verbindungen mit dem Orient brachten andere Elemente herbei und gaben neue Impulse, die die klassischen Länder alsbald weit über alle primitive Kunstübung hinaus führen sollten. Nördlich der Alpen kam man in der entsprechenden Stilperiode, der ältesten Eisenzeit (Hallstattgruppe, La Tène-Gruppe, „late-celtic Periode“) nicht über den Standpunct hinaus, den man schon in der Bronzezeit eingenommen hatte. Auch bei den neuen Formen der Eisenzeit begann man wieder Enden und Ecken in Thierköpfe zu verwandeln; aber so wenig wie in der vorhergehenden Periode, fand eine eigentliche Thierornamentik in Mittel- und Westeuropa die nöthige Zeit zu ihrer Ausbildung und noch weniger im Norden, wo diese älteste (vorrömische) Eisenzeit von kurzer Dauer war. Bei allen barbarischen Völkern nördlich der Alpen wurde nämlich diese Cultur durch den alles bewältigenden römischen Einfluss plötzlich abgeschnitten.

In demselben Zeitraum, wo die Völker nördlich der Alpen zum zweitenmal eine Thierornamentik auszubilden begonnen hatten, hatte sich im Süden eine Pflanzenornamentik entfaltet, die letzte und höchste ornamentale Entwicklungsstufe, ein Glied nur der ganzen klassischen Bewegung, welche die höchsten Ziele der Kunst erreichte. Elemente dieser überlegenen Kunst waren es, die nun, von römischer Industrie getragen, und gestützt auf römische Macht, sich über Europa bis nach Scandinavien hinauf, verbreiteten und in gleicher Weise den Stil der ältesten Eisenzeit der Vergessenheit überlieferten, wie dieser die Kunst

der Bronzezeit verdrängt hatte. Der fremde römische Stil fand bei den Barbaren nördlich der Alpen Eingang.

Ausserhalb der Grenzen des grossen Kaiserreiches in den Länderstrecken vom Rhein und der Donau nach Scandinavien, war man bei weitem nicht im Stande, sich den ganzen Reichthum der römischen Kunst anzueignen. Man begnügte sich hauptsächlich mit Linienmotiven und Profilen, bemühte sich aber daneben die römischen decorativen Thier- und Menschenbilder nachzuahmen und neue Darstellungen ähnlicher Art zu schaffen. Diese Thiergestalten römischen Stils gelangen den Barbaren jedoch nur mässig. Sie fanden keine ausgedehnte Anwendung und überlebten nicht die Auflösung des römischen Reiches. Dahingegen äusserte sich die eigentliche Kunstbewegung der Periode in einer neuen Ornamentbildung. Gleichwie früher in der Bronzezeit und ältesten Eisenzeit wurden durch Neubildungen von Grund aus abermals Thiermotive gebildet, ohne bestimmte Voraussetzungen weder in einer früheren barbarischen noch in der römischen Kunst. Die neuen römischen und halbrömischen Formen wurden wieder in Thierfiguren umgeschaffen. Ecken und Zipfel erhielten ein Paar Puncte als Augen, einen Einschnitt als Mund, das im voraus gegebene Feld und der äussere Umriss erhielten die Gestalt von Thierköpfen, die alsbald mit Körper und Beinen ausgestattet wurden. Durch eine rein ornamentale Entwicklung ohne vorhergegangene bewusste und wahrnehmbare Nachbildung natürlicher Thierformen, wurde eine Reihe von Ornamentthieren ohne selbstständige Bedeutung geschaffen, vierfüssige Thiere und Vögel, die in gewissen ausgeprägten und fest innegehaltenen Formen eine consequent durchgeführte und unvermischte Thierornamentik bildeten. Nun erst hatte die wiederholt begonnene, stets unterbrochene Bewegung ihr Ziel erreicht in einer völlig neuen Ornamentik, in der die Thiergestalten dieselbe Rolle spielten wie Strich und Punct in der Steinzeit, die Bogenlinie in der Bronzezeit, das Acanthusblatt in der griechischen, der Lotus in der ägyptischen Ornamentik.

Diese merkwürdige Stilentwicklung in der römisch-germanischen Periode ist nicht ohne künstlerischen Werth. Die Ornamentik offenbart jene Sicherheit und Sorgfalt, die man oftmals in primitiven Zuständen antrifft, und zugleich trägt sie das Gepräge einer Reinheit und vorsichtigen Behandlung der Motive, die nur der ersten Bildungsperiode einer neuen Stilart eigen ist, aber verschwindet, sobald sie, wie es hier

der Fall war, lange und ausgedehnte Entwicklungen durchlaufen soll. Die Thierornamentik wurde nämlich in den ersten Jahrhunderten nach der grossen Völkerwanderung die Grundlage der allgemeinen Stilrichtung in West- und Nordeuropa.

Der neue Stil folgte den Eroberern nach Westen und Süden bis über die Grenzen des römischen Reiches und behauptete, abgesehen von den schwachen Traditionen der römischen Kunst, die nicht weit über das kirchliche Gebiet hinausgelangten, in den neuen Reichen die Alleinherrschaft bis zur karolingischen Renaissance. Eine derartige Verpflanzung auf fremden Boden konnte indessen nicht ohne Folgen für die germanische Ornamentik bleiben. Bei den Angelsachsen zeigt sich eine merkbare Auflösung und Corruption der Motive; bei den Franken und Burgundern fand daneben eine nicht geringe Annahme römischer und altchristlicher Elemente statt. In Scandinavien behauptete sich dahingegen der Stil der Völkerwanderungszeit unberührt und ohne fremden Einfluss bis zum Beginn der Wikingerzüge.

In diesem Zeitraum herrscht im Norden eine reine Thierornamentik, deren Grundmotive wir im wesentlichen unverändert bei den germanischen Völkern auf römischem Boden finden. Es ist eine kleine Reihe bestimmt geformter Thierfiguren, niemals trifft man geflügelte Drachen; Schlangen nur ausnahmsweise; am häufigsten vierfüssige Thiere und Vögel, die, ohne mit anderen Motiven gemischt zu sein, eine verwickelte und überladene Flächendecoration bilden. Die Behandlung ist überall dieselbe: Auflösung der Motive, Abwerfen der Extremitäten, Zusammensetzungen, Umbildungen und regellose Compositionen aus den abgelösten Thiergliedmassen — das ist überall der Hauptausdruck derselben allgemeinen Stilrichtung. Innerhalb dieses gemeinsamen Stils, bemerkt man indessen verschiedenartige kleine Nuancen in der Entwicklung und Benutzung der Motive, die gewissen Völkern und gewissen begrenzten Gebieten eigen sind. In Scandinavien offenbart sich z. B. eine solche Stilnuance, der gotländische Stil der Völkerwanderungszeit, in gewissen Funden von Gotland und aus Mittelschweden, die sich zugleich durch eine so vollendet künstlerische Ornamentik auszeichnen, wie sie überhaupt in der ganzen Stilperiode vorkommt. Ausserhalb dieser Gruppe trifft man dahingegen in den nordischen Funden manche Beispiele von Verderbniss der Motive und mangelnder Sorgfalt in der Ausführung, die früher völlig unbekannt war, aber in der folgenden

Periode noch weiter um sich greifen sollte. Der Stil der Völkerwanderungszeit fand im Norden seinen Abschluss mit den Wikingerzügen, indem aus der irischen und karolingischen Kunst neue Thiermotive geholt wurden, die alsbald die Alleinherrschaft in der nordischen Ornamentik gewannen. Das ist in der That eine überraschende Erscheinung. Die Nordländer gaben eine ausgeprägte Ornamentik, die sie seit Jahrhunderten besessen hatten auf, um auf der Grundlage einiger weniger von fernen und fremden Völkern geliehenen Motive einen neuen Kunststil auszubilden, und noch seltsamer erscheint diese fremde Anleihe, wenn man sieht, dass die Nordländer keinen wesentlichen Fortschritt in künstlerischer Beziehung dadurch erzielten, sondern wie früher auf eine Thierornamentik beschränkt blieben. Statt der Thierbilder der Völkerwanderungszeit erscheinen jetzt mehr oder minder umgeformte Nachahmungen von gewissen der irischen Kunst eigenthümlichen Thierfiguren, vierfüssige Thiere, Vögel, später auch Schlangen und und Löwenbilder im Stil des frühesten Mittelalters. Was ausserdem noch an Thierdarstellungen vorkommt, bildet nur ein untergeordnetes Element.

Zuerst wurden diese neuen Motive in Norwegen, Mittelschweden und auf Gotland angenommen, wo man in einer Fundgruppe, die man die ältere irisch-nordische genannt hat, ein völliges Verschmelzen und einen allmäligen Uebergang von dem früheren Stil im Norden zu den neu angenommenen Elementen wahrnehmen kann. Wir erkennen hier eine unmittelbare Fortsetzung des gotländischen Stils der Völkerwanderungszeit, dessen feine sorgfältige Behandlung der Motive sich in einer Serie von Arbeiten wiederfindet, die zu den besten zählen, die überhaupt aus der jüngeren nordischen Eisenzeit bekannt sind.

Während diese Stilnuance auf einzelne Gebiete Scandinaviens beschränkt blieb, erstreckte sich der jüngere nordisch-irische Stil über den ganzen Norden. Die Motive der Völkerwanderungszeit sind nun völlig verschwunden und die Ornamentik beruht hauptsächlich auf den jüngeren Thiermotiven der irischen Kunst und auf den schon früher angenommenen Löwenbildern, die nun vollständig in neue seltsame Thiergestalten umgewandelt sind. Diese verschiedenen Elemente sind dann mit einander, mit Nachahmungen irischen und karolingischen Blattwerkes und mit verschiedenen theils irischen Bandmotiven derartig verarbeitet, dass man die Ornamentik als vollkommen nordisch betrachten

könnte, wenn man ihren Ursprung nicht kennte, nicht wüsste, dass sie auf Motive gebaut, die im Stadium voller Entwicklung aus fremden Stilarten entlehnt wurden. Ueberall zeigt es sich, dass wir hier keinen primitiven, sondern einen abgeleiteten Stil vor Augen haben. Form und Eintheilung verschwinden unter überladenen Ornamenten, die kunstfertig stilisirten Thierfiguren stehen in keiner Beziehung mehr zur Natur und neben einer geschmackvollen und tüchtigen Behandlung findet man nur allzu oft eine nachlässig ausgeführte, aufgelöste Ornamentation.

Und abermals ist es eine Fundgruppe von Gotland und aus dem mittleren Schweden, die hiervon eine Ausnahme macht. Auf diesem Gebiete ist, wie dies schon früher geschehen, die allgemeine Stilrichtung mit einer Tüchtigkeit und Kunstfertigkeit behandelt und zugleich so eigenthümlich nuancirt, dass sie als eine eigene schwedisch-irische Gruppe betrachtet und ausgeschieden werden muss.

Auf diesem Gebiete allein verschwanden die heidnischen Motive nicht bei der Einführung des Christenthums, während im ganzen übrigen Scandinavien nur einzelne Züge des alten Stils sich behaupteten. Die nordischen Ornamentthiere wurden von neuen Thierformen fremder Herkunft verjagt, von den geflügelten Drachen des Mittelalters und allen jenen ursprünglich römischen Thierfiguren, mit welchen sie durch keine verwandtschaftlichen Bande vereinigt waren. Nicht minder war es das üppige Blattwerk, das sich über die neuen Bilder breitete und die alte Ornamentik erstickte. Mit diesem romanischen Laubwerk erhielt Scandinavien zuerst eine Blattornamentik und damit hatte der Norden den barbarischen Stil für immer aufgegeben und sich den Traditionen der griechischen Kunst unterworfen.

Aus diesem Ueberblick der Ornamentik im Norden von der römisch-germanischen Periode bis zur Einführung des Christenthums geht hervor, dass das, was man unter dem Namen „nordischer Stil“ zusammenzufassen pflegt, nicht eine einzige Stilart ist, sondern mehrere auf einander folgende, die mit gleichzeitigen Stilbewegungen ausserhalb des Nordens auf's engste verknüpft und von der historischen Entwicklung in Europa abhängig sind. Die römische Weltherrschaft war die Voraussetzung für den römisch-germanischen Stil (von Christi Geburt bis zur Zeit der Völkerwanderung — die ältere Eisenzeit). Der Sieg der Germanen über das weströmische Reich sicherte dem Stil der Völkerwanderungszeit sein Bestehen (von der Völkerwanderungszeit bis

Karl dem Grossen — mittlere Eisenzeit) und machte es möglich, dass sich ein besonderer gotländischer Stil der Völkerwanderungszeit entwickeln konnte (um das 8. Jahrhundert). Und endlich war es die erste grosse Machtentfaltung der Nordländer, welche die Bildung des Stils der Wikingerzeit herbeiführte (vom Beginn der Wikingerzüge bis an das Ende des Heidenthums — jüngere Eisenzeit), dessen erster Abschnitt, der ältere nordisch-irische Stil (im 9. Jahrhundert) von Irlands grosser Bedeutung in künstlerischer Beziehung Zeugniss giebt, während der jüngere nordisch-irische Stil in seinen zwei Hauptgruppen: Stil der Jellinge Gruppe (im 10. Jahrhundert) und der schwedisch-irische Stil (vom 10. Jahrhundert bis zur Einführung des Christenthums), ebenso sehr auf der im Verfall begriffenen irischen Kunst beruhte als auf der unter Karl dem Grossen gegründeten Renaissance. In der Ornamentik des Nordens spiegelt sich demnach die hauptsächliche historische Entwicklung Europas in diesen Zeiträumen wieder und zeigt, dass Scandinavien, weit entfernt, eine abgesonderte Stellung einzunehmen, ohne Berührung mit der übrigen Welt, im Gegentheil seine künstlerische Grundlage stets von dem Stil empfing, der in dem bezüglichen Zeitabschnitte in Europa der maassgebende war.

Vor dem Beginn der Wikingerfahrten wurden die neuen Kunstideen durch die nahen Berührungen mit den südlich der Ostsee wohnenden Völkern dem Norden zugeführt. In späterer Zeit holte das künstlerische Leben im Norden seine Voraussetzungen ausschliesslich aus den christlichen Reichen im Westen, der Heimath sämmtlicher Hauptmotive im Stil der Wikingerzeit. Es liegt also ebensowenig Grund vor, den Ursprung dieser Stilrichtung in unbekannten Gegenden im Osten zu suchen, als auf Grund der Verschiedenheiten zwischen dem Stil der Völkerwanderungszeit und der Wikingerzeit neue Einwanderungen in Scandinavien und grosse Völkerbewegungen im Norden zu vermuthen. Die Grenze zwischen beiden Stilarten ist nicht so scharf wie bisher angenommen worden. In der älteren nordisch-irischen Gruppe liegt der Uebergang zwischen dem früheren und späteren Stil, während die jüngere nordisch-irische Gruppe zeigt, dass die Aufnahme der neuen Ornamentik in Scandinavien vollzogen ist. Man darf demnach mit Bestimmtheit aussprechen, dass die Ornamentik der Wikingerzeit keine Stütze gewährt für die Theorie, welche in den einwandernden Svear die Träger der Cultur der jüngeren Eisenzeit erblickt.

Desgleichen müssen alle Vorstellungen von einem verwandtschaftlichen Verhältniss der späteren nordischen Ornamentik zu osteuropäischen und asiatischen Stilarten fortan aufgegeben werden. Es lassen sich in der nordischen Ornamentik keine Elemente nachweisen, die dem byzantinischen, sassanidischen, arabischen, finnischen oder slawischen Stil angehören; womit jedoch keineswegs gesagt ist, dass der Norden ohne Fühlung mit dem Orient geblieben. Die Funde beweisen im Gegentheil, dass die Verbindungen der Nordländer nach Osten sich ebenso weit erstreckten als nach Westen, nach asiatischen Ländern sowohl als nach Irland.

Dass die zahlreichen importirten irischen Sachen fast ausschliesslich in Norwegen gefunden sind, und dass im übrigen Scandinavien jedenfalls kein Gegenstand zu Tage gekommen ist, der dem älteren irischen Stil (vor 900) beizumessen wäre, könnte als archäologisches Zeugniss gelten, dass Norwegen derjenige Theil Scandinaviens war, der zuerst in Verkehr mit Irland trat und auch später in lebhaftester Beziehung zu diesem Lande blieb, dessen Kunst den grössten Einfluss auf die ganze Stilrichtung im Norden ausübte. Es ist jedoch zweifelhaft, wie grosser Werth diesem Umstande beigelegt werden darf, da die dänischen Funde aus der jüngeren Eisenzeit überhaupt sehr spärlich sind und eine gewisse Gruppe von Alterthümern noch fehlen könnte. Die Armuth an Funden aus Dänemark kann auch Ursache sein, dass unter den nordischen Funden aus dieser Periode sich nur vereinzelte angelsächsische Gegenstände vorlegen lassen. Dahingegen lassen sich eine nicht geringe Anzahl von Alterthümern den karolingischen Ländern zuweisen, Arbeiten im älteren und im jüngeren karolingischen Stil (9. und 10. Jahrhundert) und im irisch-karolingischen Mischstil. Diese Funde sind über ganz Scandinavien verbreitet, kommen aber verhältnissmässig häufig in den südlichen Landestheilen vor. Fügen wir hinzu, dass es hauptsächlich schwedische Funde sind, welche solche Dinge enthalten, die den nächsten Nachbaren im Osten, slawischen und finnischen Völkern, zugeschrieben werden müssen, da scheint es in der That, als ob das ungleichmässige Vorkommen der eingeführten Fundstücke auf die Hauptverbindungen zwischen gewissen Theilen Scandinaviens mit fremden Ländern hinweise. Was aus diesen näher liegenden Ländern eingeführt wurde, sind hauptsächlich Prunkstücke und gut gearbeitete Schmucksachen, deren Formen bisweilen im Norden nachgebildet wurden. Etwas

anderer Art ist der Import aus dem Orient. Die beträchtliche Menge verarbeiteten Silbers, das mit Massen von Silbermünzen aus dem arabischen Asien dem Norden zugeführt wurde, ist wohl zunächst als Werthmetall zu betrachten, weshalb diese Sachen auch fast ausschliesslich in den sogenannten Hacksilber- oder Schatzfunden vorkommen. Angesichts dieses reichen arabischen Imports wird das seltene Vorkommen byzantinischer Arbeiten um so auffälliger. Die Verbindungen mit Byzanz müssen in der heidnischen Zeit von durchaus untergeordneter Bedeutung gewesen sein.

Obgleich diese vielen von auswärts eingeführten Sachen nicht gleichmässig über Scandinavien vertheilt sind, und obgleich die verschiedenen Verbindungen mit dem Auslande, von denen sie Zeugniss geben, den Funden in den verschiedenen Landestheilen ein besonderes Gepräge verliehen, so ist doch dieselbe Ornamentik, dieselbe gemeinschaftliche Stilrichtung über den ganzen Norden verbreitet. Von der römisch-germanischen Periode an — um nicht weiter zurückzugehen — bis ans letzte Ende der heidnischen Zeit, finden wir überall dieselben Grundmotive und in allem wesentlichen dieselbe Behandlung. Was auf den ersten Hinblick abweichend und eigenartig erscheint, kann bei näherer Betrachtung stets auf eine gemeinschaftliche Grundlage zurückgeführt werden und selbst die verschiedenen localen Formen, namentlich der Schmucksachen, tragen stets dieselben Ornamente. Dieser Gesammtcharacter der Ornamentik ist ein wichtiges Zeugniss von gleichartigem Geschmack und gleichartiger Cultur in der ganzen heidnischen Vorzeit im Norden. Nur ist daran zu erinnern, dass diese Stilgemeinschaft nicht nothwendig in nationaler oder politischer Einheit begründet ist, sondern nur gemeinsame Geschichte, Entwicklung und gemeinsame Beziehungen zur umliegenden Welt voraussetzt.

Wollte man irgend einem scandinavischen Landestheile in Bezug auf Stil und Kunst eine Sonderstellung zuerkennen, so wäre dies die Insel Gotland. Der Stil der Völkerwanderungszeit nahm hier einen eigenen Character an und in dem Stil der Wikingerzeit lassen sich zwei Nuancen unterscheiden: eine ältere und eine jüngere, die sich beide über ganz Scandinavien verfolgen lassen, aber doch nach den Fundverhältnissen zu schliessen, auf Gotland eigentlich zu Hause sind. Diese Insel hat sonach schon früh eine eigenthümliche Stellung in künstlerischer Beziehung eingenommen. Will man hierin aber Beweise suchen

für die Theorie hinsichtlich gewisser politischer Verhältnisse zwischen Gotland und dem übrigen Schweden und verschiedener Nationalitäten, so muss mit Bestimmtheit ausgesprochen werden, dass dieselben in der Ornamentik keine Stütze haben. Die gotländischen Stilgruppen sind nämlich nur geringfügige Nuancen der für den ganzen Norden gemeinschaftlichen Stilrichtungen ohne wesentliche Verschiedenheiten weder in der Art der Motive noch in deren Ursprung und Anwendung. Man kann in diesen Stilarten nichts anderes erblicken als locale Entwicklungen auf gemeinschaftlicher Grundlage, begründet in der isolirten Lage, in einer hohen Entwicklung des Handels und der Industrie und wohl auch in einer ungewöhnlichen technischen Fertigkeit und einem ausgebildeten Sinn für sorgfältige künstlerische Arbeit.

Ebenso sind sämmtliche nordischen Ornamententwicklungen nichts anderes und nichts mehr als Nuancen allgemeiner europäischer Stilarten. Streng genommen, sollte man gar nicht von „nordischem Stil“ reden; denn die bestimmenden Grundzüge gehören weder zunächst noch ausschliesslich dem Norden an, sondern der jemaligen Zeit und dem ganzen Europa. Ziehen wir in Betracht, dass die Thierornamentik der Völkerwanderungszeit allen germanischen Völkern angehörte, vom Schwarzen Meer bis nach England, von Italien bis nach Scandinavien, wird sie nicht länger als speciell nordisch, als etwas dem scandinavischen Norden eigenthümliches gelten können. Auf fränkischem und angelsächsischem Boden spriesst die Thierornamentik nicht minder üppig als im Norden und, abgesehen von älteren Stilarten, finden wir in der gleichzeitigen irischen Kunst eine völlig analoge Entwicklung der Ornamente, wo gleichartige Thiermotive mit einer weit überlegenen Kunstfertigkeit behandelt werden. Die Thierornamentik ist weder in ihren Grundzügen noch in der Form der Völkerwanderungszeit dem Norden eigenthümlich; aber sie ist hier ebenso gut heimisch gewesen wie an anderen Orten, und deshalb kann man wohl von einem nordischen Stil der Völkerwanderungszeit reden, insofern man die speciell nordischen Nuancen der allgemeinen Stilrichtung darunter versteht und obgleich sich nichts wesentlich neues oder national nordisches in demselben nachweisen lässt, steht diese Gruppe hinsichtlich des künstlerischen Werthes und tüchtiger Behandlung doch nicht hinter den verwandten Stilgruppen zurück, ja diese Richtung ist nirgend mit mehr Geschmack und Energie durchgeführt als im gotländischen Stil.

Noch weniger kann, d. h. wenn Ursprung und Grundbestimmungen in Betracht kommen, von dem Stil der Wikingerzeit die Rede sein, weil derselbe auf geliehenen Motiven beruht; doch erfuhr das Fremde in dieser Periode eine so wesentliche Umänderung, eine so eigenartige Behandlung, dass man im Hinblick auf die späteren Entwicklungen allerdings von einer nordischen Ornamentik reden kann. Nur darf diese selbstständige Entwicklung nicht als künstlerischer Fortschritt betrachtet werden. Die besten Erzeugnisse aus dieser Periode haben, hinsichtlich der durchgeführten und charactervollen Behandlung, einen nicht geringen Werth; allein so lange die fremden Motive noch kenntlich sind, können die nordischen Arbeiten sich mit den besten irischen oder gleichzeitigen westländischen Kunstwerken nicht messen, und später als die nordische Umbildung geschehen war, scheint man eine besondere Vorliebe gehabt zu haben, dem abschreckenden und grauenerregenden Ausdruck zu verleihen.

Wenn man in diesen grausigen Bildern eine Offenbarung des Volkscharacters, einen Ausbruch der wilden, unbändigen Natur des Nordländers erblicken will, da muss daran erinnert werden, dass diese Darstellungen keine Geburten der Wildheit sind — denn sie sind ursprünglich fremd und geborgt — und das nordische deshalb nur im Ausdruck, im Gepräge liegen kann. Aber auch dieses beruht mehr auf einem allgemeinen primitiven Geschmack und beschränktem Kunstsinn, als auf etwas absolut nordischem. Unfähig Leben und Bewegung naturgemäss auszudrücken, nimmt man in einem frühen Kunststadium — wie überhaupt in der Zeit des Verfalls — seine Zuflucht zum Verzerrten, Bizarren, zu übertriebenen Kraftäusserungen und gewaltsamen Bewegungen. Maassvolle Ruhe ist nur einer entwickelten Kunst eigen.

Ebenso verkehrt wäre es, die Thierornamentik mit dem Heidenthum und mit den religiösen, abergläubischen oder phantastischen Vorstellungen der Nordländer in Verbindung zu bringen, oder richtiger ausgedrückt: Die Ornamentik giebt hierzu keine Andeutungen. Die Beweise müssen aus anderen Quellen geschöpft werden. Die Thierbilder der Völkerwanderungszeit entstanden auf rein ornamentalem Wege; sie entsprangen weder religiösen Anschauungen noch der Phantasie, sondern aus der Vereinigung der Kunsttriebe und bereits gegebener Formen. Die Thierfiguren der Wikingerzeit waren auf dem festesten Boden des Christenthums in Irland entstanden oder der christlichen

Kunst im übrigen Westen entlehnt, und die Bilder erzählen uns nichts davon, dass sie im Norden etwas anderes gewesen seien als in ihrer ursprünglichen Heimath, nämlich ornamentale Motive.

Kann nun die Ornamentik der nordischen Vorzeit nicht als ein originaler Ausdruck des Nationalcharacters betrachtet werden, so hat sie doch nichtsdestoweniger ihre hauptsächlichen Voraussetznngen in einem glücklichen Talent des Nordländers für rasche Aufnahme und selbstständige Aneignung fremder Elemente. Dieser Anlage verdankt der Norden, dass er den grossen Stilentwicklungen in Europa folgen konnte und in der allgemeinen Bewegung nicht zurückblieb. Es fehlt ihm zwar keineswegs an Erfindungsgabe und Leistungen — man betrachte z. B. die mannigfachen Variationen in der Ornamentik der Schmucksachen, in der Abwechslung der Waffen der jüngeren Eisenzeit — allein die wesentlichen Veränderungen und wirklichen Fortschritte sind der Aufnahme der fremden Elemente zu verdanken. Hierin liegt übrigens nichts ungewöhnliches. Das absolut neue ist auf dem Gebiete der Ornamentik überhaupt selten; in der Regel vollziehen sich in derselben nur weitere Ausbildungen des bereits vorhandenen. Wir brauchen, als ein naheliegendes Beispiel, nur daran zu erinnern, dass die sassanidische, arabische, spät byzantinische und karolingische Ornamentik sich aufbaute aus Elementen, die der Vorzeit oder den umliegenden Ländern entnommen waren.

Man hat gemeint, dass unsere Gegenwart in ähnlicher Weise die Kunst des Alterthums wieder aufnehmen, eine Wiedergeburt der Ornamentik der heidnischen Zeit herbeiführen könne, die durch die Verbreitung des romanischen Stils im Norden so plötzlich abgeschnitten war. Dieser Gedanke ist sicher weniger einer genauen Kenntniss der Ornamentik und bewussten Schätzung ihres künstlerischen Werthes entsprungen, als einer nationalen Bewegung, die im laufenden Jahrhundert überall die Völker angeregt hat mit der Vorzeit wieder anzuknüpfen, namentlich mit den ferner liegenden Perioden, wo nationale Gegensätze und eigenthümliche Entwicklungen am meisten hervortraten, weil sie durch engere Begrenzung und Absonderung des Lebens im Alterthum begünstigt wurden. Allein für eine solche Bewegung würde die Wiedergeburt der nordischen vorgeschichtlichen Ornamentik kein glückliches Ziel sein. Der Stil der Völkerwanderungszeit war nämlich seinem Ursprunge nach gesammt-germanisch (gesammt gothisch), seine Heimath

das halbe Europa, und die Ornamentik der Wikingerzeit war auf fremde Motive gebaut, die in ebenso tüchtiger Behandlung in anderen Stilarten vorliegen. Sollte es nun aber nicht etwa Nationalgefühl sein, sondern das Verlangen, sich in einen abgeschlossenen und reinen Stil zu vertiefen, welches unsere Zeit, die sich ohne Einheit zwischen allen Stilarten der Vorzeit tummelt, dahin geführt hat, sich dem Alterthum wieder zuzuwenden, da darf sie sich nicht allein an Scandinavien halten. Reichere Voraussetzungen muss der Stil der Völkerwanderungszeit in seiner ganzen Ausdehnung gewähren, und es würde sich mehr empfehlen seine Vorbilder in der irischen und karolingischen Kunst zu suchen, als in der abgeleiteten nordischen Ornamentik.

Aber kann überhaupt von einer Wiedererweckung der alterthümlichen Thierornamentik im Ernst die Rede sein? Würde man auf einer vorläufigen Stufe in der Entwicklung der Ornamentik stehen bleiben wollen, bei einem Uebergangsgliede, welches überall einem primitiven künstlerischen Standpuncte Ausdruck verleiht und das dem Kunstverständniss der Gegenwart völlig unverständlich sein muss? Man denke sich hinein in eine Umgebung von Thierbildern, keine Naturgestalten sondern Schöpfungen, die von dem Werkzeug und der Form erzeugt sind, deren inneres Leben nichts höheres als die unklaren, halb unbewussten Vorstellungen des Arbeiters — ein solcher Rückschritt würde, nachdem die Ornamentik einmal begonnen ihre Motive direct von der Natur zu leihen, unmöglich sein. Würde man seine Vorbilder in dem dunklen Kunstgefühl eines Volkes suchen wollen, das in den ersten Anfängen seiner Bildung stand, in einer Zeit, deren höchste Kunstleistungen in einer verwickelten, überladenen Ausfüllung der Fläche, in einer auf einige wenige Motive begründeten Ornamentik bestand? In solchem Fall müsste England sich dem angelsächsischen Stil wieder zuwenden, die französische Kunstindustrie der merowingischen Zeit und die vollendete griechische Kunst vorklassischen Stilrichtungen das Feld räumen. Derartige Strömungen in der Richtung längst abgeschlossener Kunstentwicklungen müssen als Bizarrerie aufgefasst werden, die wohl für kurze Zeit Reiz gewähren für die Mode und für einen abgestumpften Geschmack, der sich im nächsten Augenblick am arabischen und chinesischen Stil wieder erfrischt; allein ganz abgesehen davon dass sich nicht viel anderes als Zerrbilder des naiven, energischen Stils der Vorzeit schaffen lassen, würde dies überhaupt mit dem wahrhaft künstlerischen

Leben nicht in Einklang stehen. Käme es wirklich in Frage sich der Herrschaft der griechischen Ornamentik zu entziehen, von deren Traditionen Europa seit der Renaissance unter Karl dem Grossen gezehrt hat, da würde dies nicht durch eine Wiederaufnahme der primitiven Thierornamentik geschehen, sondern man müsste beginnen wo diese aufhielt, man müsste in dieselbe Strömung einlenken, die Griechenland weit über eine entsprechende primitive Kunst hinausgeführt, müsste sich unmittelbar an die Natur wenden und aus neuen selbstständigen Motiven eine der griechischen ähnliche Blattornamentik schaffen.

Kann die Ornamentik der nordischen Vorzeit der Gegenwart nicht als Vorbild dienen, verdient sie doch, auch vom künstlerischen Gesichtspuncte, alle Aufmerksamkeit. Einen ausgeprägten und unverwischten Stil zu beobachten, die Benutzung der Motive, die Bewegung innerhalb enger Grenzen zu verfolgen, ist immer lehrreich. Der ungestört einheitliche Stilcharacter findet Ausdruck in einer Fülle verschiedener Einzelheiten, die noch nicht durch dauernde Behandlung verwischt sind, sondern von einer kaum vollendeten Ausbildung zeugen. Nicht minder als in irgend einer anderen Stilart findet sich hier das schöne Verhältniss zwischen Form und Ornament, welches die natürliche Folge von dem Ursprunge der Ornamentik ist, und an manchen Puncten offenbart sich eine Sorgfalt und eine Liebe des Arbeiters zu dem Werk seiner Hände, wie sie der modernen Kunstindustrie nicht immer eigen sind. Das vollkommene sich Versenken in die Arbeit, welche die flüchtige Oberflächlichkeit sowohl hinsichtlich der Anwendung des Ornaments als der Ausführung desselben scheut, ist für die fernsten Zeiten im Norden, gleichwie für andere primitive Kunstperioden, durchaus characteristisch. Und doch könnte man behaupten, dass die besten Leistungen, die selbstständigste Auffassung und zugleich die reichste inländische-Production am weitesten zurück liegen in Zeiten wo der Nordländer in erster Linie auf sich selbst angewiesen war, ohne beständige Störungen durch fremde Kunsteinflüsse und neu herzuströmende Ideen zu erfahren. So waren die Verhältnisse in der Stein- und Bronzezeit; aber schon im Stil der Völkerwanderungszeit finden wir schlechte nachlässige Arbeiten und in der jüngeren Eisenzeit musste die lebhafte Berührung mit anderen Stilarten für eine sichere und ruhige Entwicklung ungünstig sein. Aber sogar die Auflösung und Verderbniss, welche sich nun an manchen Puncten in das kunstfertige Schaffen eindrängen, haben ihr nicht geringes Interesse. Man sieht wie

künstlerische Ideen sich verbreiten und an mangelndem Verständniss und oberflächlicher Auffassung zu Grunde gehen; wie Motive verpflanzt und gemischt werden, um die Grundlage neuer Schöpfungen zu bilden; wie das schlechte und sinnlose stets in dem guten, verständnissvollen seine Voraussetzung hat.

Die grösste Bedeutung dieser primitiven Kunst liegt jedoch in ihrer Veranschaulichung der eigenthümlichen Entstehung decorativer Motive, nämlich auf rein ornamentalem Wege, und namentlich als Beispiel einer ausgeprägten Thierornamentik. Letztere hat nicht blos ein Anrecht auf Beachtung als eine ebenso eigenthümliche Art der Decoration wie die Linien- und Blattornamentik: sie umfasst zugleich die ganze Kunst jenes Zeitraumes. Einer allgemein menschlichen Anlage entsprungen und als natürliches Glied in der künstlerischen Entwicklung des Menschen, hat die Thierornamentik sich auch an anderen Orten sowohl früher als später gezeigt; aber die vollendetste Entwicklung und die grösste Verbreitung erfuhr sie in der Zeit zwischen der grossen Völkerwanderung und der karolingischen Renaissance.

Druck von C. Grumbach in Leipzig.

I.

32

34

39

40

36

35

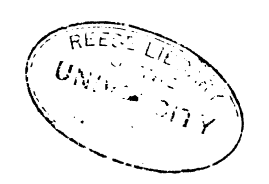
37

38

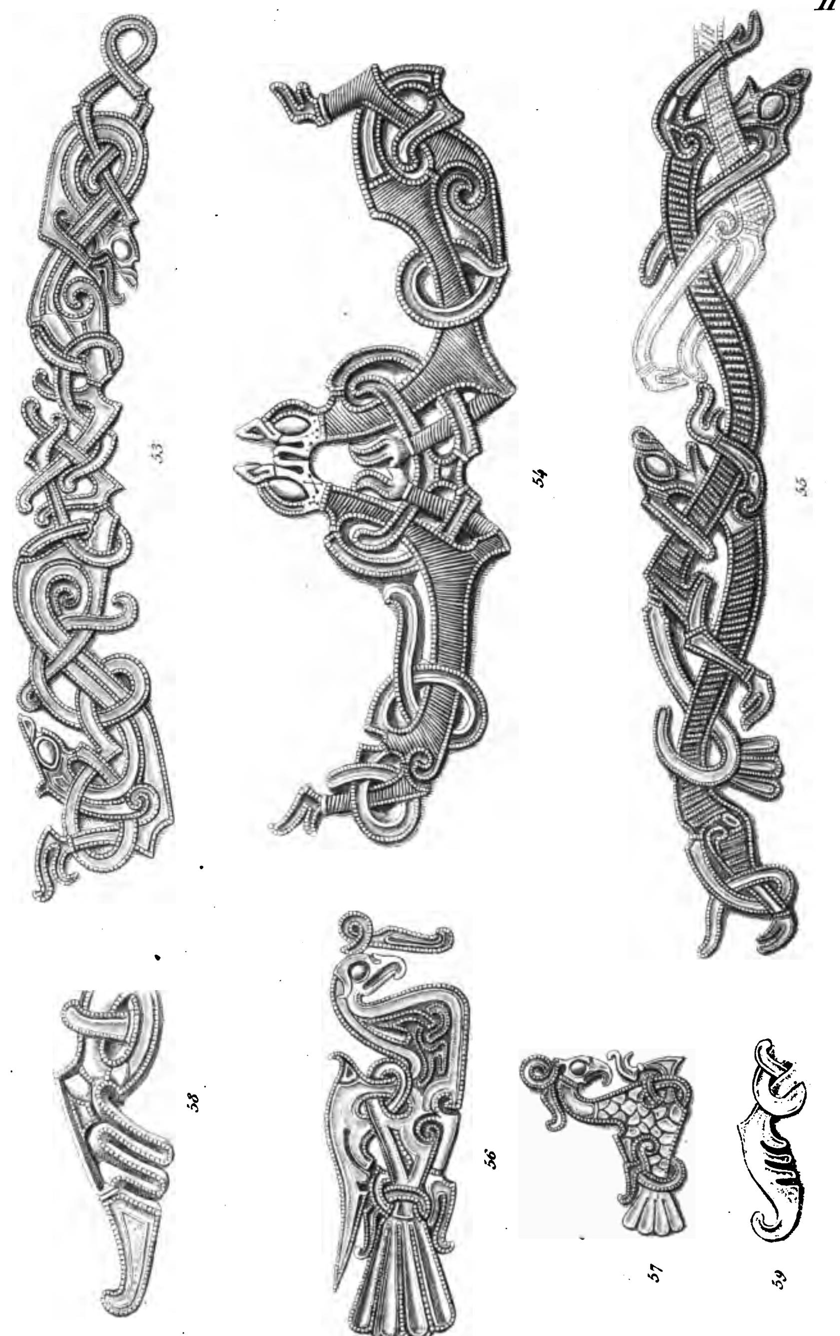


33

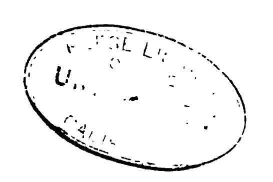
Magnus-Petersen. del. & sc.

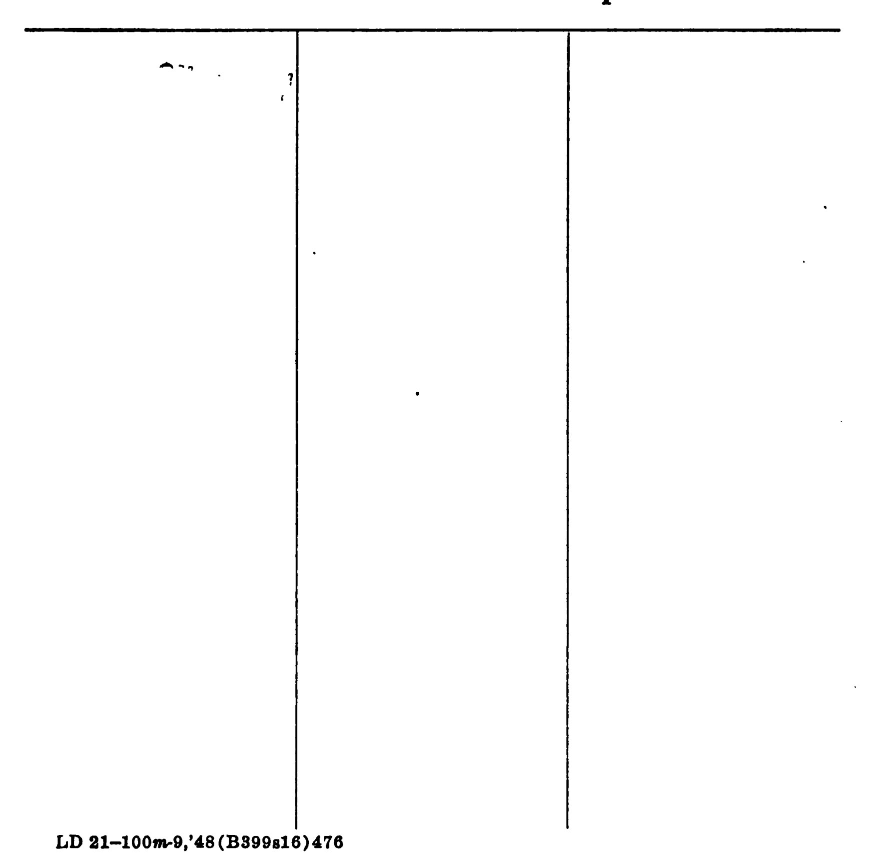


II.



Magnus-Petersen: del. & sc.






NK
1555
M8
124801



